

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
Departamento de Musicología



**EL LEGADO SONORO DE IBERIA DE ISAAC ALBÉNIZ:
LA GRABACIÓN INTEGRAL : UN ESTUDIO DE CASO**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Alfonso Pérez Sánchez

Bajo la dirección de la doctora

Marta María Rodríguez Cuervo

Madrid, 2013

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
Departamento de Musicología



**EL LEGADO SONORO DE IBERIA
DE ISAAC ALBÉNIZ.**

LA GRABACIÓN INTEGRAL: UN ESTUDIO DE CASO

**MEMORIA PARA OPTAR POR EL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Alfonso Pérez Sánchez

Bajo la dirección de la doctora
Marta María Rodríguez Cuervo

Madrid, 2012

EL LEGADO SONORO DE IBERIA DE ISAAC ALBÉNIZ.

LA GRABACIÓN INTEGRAL: UN ESTUDIO DE CASO



Tesis doctoral

Presentada por
Alfonso Pérez Sánchez
para optar al grado de Doctor en Historia y Ciencias de la Música

Dirigida por la
Profa. Dra. Doña Marta María Rodríguez Cuervo

Departamento de Musicología
Facultad de Geografía e Historia
Universidad Complutense de Madrid

Madrid, 2012

RESUMEN

Esta tesis doctoral trata sobre las grabaciones integrales de *Iberia* de Isaac Albéniz, desde una perspectiva que tiene en cuenta varias aristas con la intención de obtener una visión completa de estos documentos. Las diversas secciones abordan aspectos particulares relacionados con el objeto de estudio, siendo así que el cuerpo central del trabajo de investigación está dividido en tres partes: la primera de ellas desarrolla una discografía, aporta las fichas biográficas de los pianistas y documenta los elementos complementarios de las grabaciones; la segunda explora la iconografía mostrada en las carátulas de discos; y la tercera parte se enfoca en el tempo musical. A estas secciones analíticas le anteceden un estado de la cuestión y la presentación de una propuesta metodológica que posibilita el estudio sistemático del registro sonoro. El trabajo se inicia con el diseño de la investigación y cierra con un apartado que sintetiza los puntos principales del estudio realizado.

La importancia de esta tesis recae en su enfoque riguroso y científico para estudiar la información musical, visual y discográfica dentro de un contexto interdisciplinario. El limitado número de registros contemplados y lo homogéneo del grupo en cuanto al soporte sonoro, permiten realizar un estudio comparativo de aspectos concretos con pocas variables. En un concepto más amplio, esta investigación contribuye al entendimiento de las grabaciones musicales como testigos fehacientes del siglo XX. Estos documentos sonoros han cobrado vital importancia al permitir el estudio de la interpretación musical y al existir un número considerable de registros disponibles. La perspectiva de estudio aplicada a dicha realidad conlleva las siguientes ventajas: en primer lugar promueve el posicionamiento de la grabación como objeto de estudio dentro del quehacer musicológico actual. En segundo, posibilita la obtención de máxima información de los elementos constitutivos de una grabación a través de las herramientas adecuadas. Y finalmente, ofrece una aproximación sistemática novedosa para estudiar el registro sonoro como un documento musical, histórico y comercial.

Palabras clave: Albéniz, Iberia, Grabación musical, Registro sonoro, Discografía, Análisis

Abstract

The aim of this thesis is to examine the recordings of the complete solo piano version of *Iberia* by Isaac Albéniz from a combined multi-angle perspective in order to obtain a comprehensive picture of these documents as commercial products. Each section of the thesis addresses a particular issue concerning the object of study and, thus, the research presented here is divided into three parts: the first surveys the biographical data of both the pianists and the recordings; the second explores the iconography displayed on the album covers; while the third focuses on the musical tempo of the actual recordings. These analytical sections are posited within an overview of the available literature and a detailed presentation of methodological approaches which include a set of procedures for the systematic study of sound register purpose-designed to obtain a complete validation of this kind of multi-faceted document. This main body of work is preceded by an introduction and followed by a conclusion to summarize the key points of the study presented.

The significance of this research lies in its rigorously systematic and scientific approach to handling a combination of musical, visual and discographical data. Such a line of enquiry is facilitated by the fact that the selected recordings are limited in their number and homogeneous in their format, which allows for a comparable study of specific issues without having too many variables that could complicate the results when placed in a musicological paradigm. In a wider context, this research contributes to the understanding of musical recordings as witnesses of the 20th century. Afforded by the progress of technology, these audio documents have gained crucial importance due to the number of versions available today, as well as their capacity to capture a sound event that can be studied afterwards. As a consequence, the comprehensive approach applied in this study presents us with a number of benefits. Firstly, it puts the recording as a format on today's musicological agenda. Secondly, it facilitates the retrieval of maximum information of the constitutive components of a recording with the application of practical tools. Finally, it offers a new organic approach to the study of the musical recording as a historic and commercial record.

Key words: Albéniz, Iberia, Recorded music, Data sound recording, Discography, Analysis

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar y de manera formal quisiera agradecer a los siguientes organismos que creyeron en este proyecto y apoyaron económicamente mis estudios de doctorado de manera escalonada:

- 1) Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo. Beca Maec-Aecid.
- 2) Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (México). Programa de Becas para Estudios en el Extranjero.
- 3) Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (México). Becas para Estudios en el Extranjero.

En segundo lugar agradezco al Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid, al cual he pertenecido como doctorando por varios años y en cual recibí cursos de doctorado y asesoría que han contribuido de manera favorable en mi formación como musicólogo. En específico, manifiesto mi gratitud a la Profesora Marta María Rodríguez Cuervo por el apoyo y la dedicación puestos en la revisión y orientación de mi trabajo de Diploma de Estudios Avanzados (DEA). Asimismo, por aceptar ser la directora de esta tesis doctoral y guiarme con sugerencias y revisiones durante las innumerables horas de tutela que requirió esta investigación. Su visión abierta y su capacidad analítica fueron decisivas para que el proyecto de este trabajo pudiera ser aceptado, inscrito y desarrollado dentro del Departamento de Musicología de la Universidad Complutense. También doy gracias al Profesor Antonio Manuel González Rodríguez, por sus consejos en una primera lectura del material relacionado con la iconografía. Igualmente, al Profesor Víctor Sánchez Sánchez y a las Profesoras Carmen Julia Gutiérrez González y María Nagore Ferrer, quienes me orientaron acerca de cuestiones administrativas y redactaron varios documentos requeridos por los organismos de los cuales fui becario.

En tercer lugar, me gustaría dedicar unas palabras de agradecimiento a los siguientes servicios e instituciones: al Servicio de Préstamo Interbibliotecario de la Biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia (UCM), cuyo personal tramitó eficientemente la gestión del material que solicité, lo que me permitió la consulta de algunas tesis doctorales y libros especializados depositados en bibliotecas y centros de conservación fuera de España. Al personal de la Fonoteca de la Biblioteca de Cataluña, especialmente a su directora: Margarida Ullate I Estanyol y al personal de la Sala Barbieri de la Biblioteca Nacional de España. De igual manera, agradezco a la Biblioteca Musical de Madrid por permitirme la consulta de material especial perteneciente a sus fondos además de facilitarme el poder practicar en sus cabinas de piano, lugar donde estudié el primer cuaderno de *Iberia* entre otro repertorio. También agradezco al Archivo de Radio Nacional de España, por dejarme revisar su base de datos de música clásica y escuchar algunos registros propios de esa institución. Del mismo modo, a la Biblioteca de l'Orfeo Català, a la Biblioteca de la Escuela Superior de Música Reina Sofía y al Espacio de Documentación e Investigación del Museo de la Música, recintos donde pude consultar documentos originales importantes para la realización de este trabajo.

En lo personal, quisiera expresar mi agradecimiento al Profesor Walter Aaron Clark de la Universidad de California, Riverside, por sus valiosos consejos y su interés mostrado en esta investigación. Asimismo, agradezco a mi familia por

el apoyo incondicional tanto emocional como material y económico que me brindaron durante el tiempo que duraron estos estudios de tercer ciclo. Es especial a mis padres, pero sobre todo a mi madre quien financió la compra de varias grabaciones, así como mis viajes para visitar bibliotecas y asistir a cursos, congresos y conciertos. También atesoro la paciencia y comprensión de las personas cercanas a mí que de manera colateral vivieron este proceso conmigo.

Por último, me gustaría mencionar al grupo musicológico Artesanado Furioso donde no sólo encontré apoyo y consejo de parte de sus integrantes, sino la oportunidad de pertenecer a una tertulia donde se estudian y comentan textos musicológicos de manera periódica. En dicho grupo hice muy buenos amigos con los que he compartido las experiencias ligadas a la realización y consecución de los estudios de doctorado.

SUMARIO

FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

DISEÑO DE INVESTIGACIÓN Y METODOLOGÍA DE ESTUDIO

EL REGISTRO SONORO INTEGRAL DE IBERIA DE ISAAC ALBÉNIZ.....	19
LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN VIABLES EN RELACIÓN CON LA GRABACIÓN SONORA.....	49

PRIMERA PARTE: PERSPECTIVA DISCOGRÁFICA

LA GRABACIÓN SONORA Y SU AUTOR

1	CATALOGACIÓN DE LOS REGISTROS SONOROS INTEGRALES DE IBERIA.....	89
2	ASPECTOS COMPLEMENTARIOS DEL REGISTRO INTEGRAL.....	163
3	EL PIANISTA QUE GRABA LA INTEGRAL.....	237

SEGUNDA PARTE: PERSPECTIVA ICONOGRÁFICA

REPRESENTACIONES VISUALES EN LAS CARÁTULAS DE LOS DISCOS

4	REPRESENTACIÓN SIMBIÓTICA NATURAL.....	285
5	REPRESENTACIÓN SIMBIÓTICA CULTURAL.....	367

TERCERA PARTE: PERSPECTIVA SONORA-TEMPORAL

ANÁLISIS SISTEMÁTICO DEL TEMPO MUSICAL

6	NIVEL MACRO: LA DURACIÓN TEMPORAL.....	461
7	NIVEL MICRO: LA MARCA METRONÓMICA.....	537

CONCLUSIÓN

DISCUSIÓN Y SÍNTESIS

COMPENDIO.....	659
----------------	-----

MATERIAL COMPLEMENTARIO

BIBLIOGRAFÍA, APÉNDICES E ÍNDICES

BIBLIOGRAFÍA.....	681
APÉNDICES.....	755
ÍNDICES.....	923

ÍNDICE GENERAL

RESUMEN	5
AGRADECIMIENTOS	7
SUMARIO	9
ÍNDICE GENERAL	11

FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

DISEÑO DE INVESTIGACIÓN Y METODOLOGÍA DE ESTUDIO

EL REGISTRO SONORO INTEGRAL DE IBERIA DE ISAAC ALBÉNIZ	19
OBJETO DE ESTUDIO	19
Relación de la tesis con investigaciones albenizianas precedentes	21
Importancia del estudio	23
Motivación	25
MARCO TEÓRICO	26
La grabación sonora	26
La grabación como elemento transformador	29
La grabación como objeto de estudio	31
La grabación comercial	34
ESTADO DE LA CUESTIÓN	36
HIPÓTESIS Y OBJETIVOS	41
Sinopsis metodológica	41
Problemas de investigación	43
Hipótesis de trabajo	44
Objetivos	45
Definición de conceptos	45
Abreviaturas	46
LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN VIABLES EN RELACIÓN CON LA GRABACIÓN SONORA	49
CAMPOS DE ESTUDIO	49
LA CATALOGACIÓN	50
Tipos de catalogación	51
Referencias técnicas para la creación de discografías	54
Propuesta de catalogación	55
El derecho fonográfico y otros términos legales	56
LA CARÁTULA	63
La portada de disco como presentación comercial	64
La función de la carátula como elemento promocional	65
La carátula y su relación con otras manifestaciones artísticas	66
LA GRABACIÓN	70
Referencias y recursos	71
Niveles y enfoques para su estudio	73
Herramientas informáticas	76
EL FOLLETO	81
El autor y el idioma	81
Estilo, extensión y contenido del texto	82
ASPECTOS COMPLEMENTARIOS	82
El lugar de grabación	83
La tecnología y el soporte	83
El instrumento y la partitura	84
La promoción y el precio	84
VENTAJAS E INCONVENIENTES DE UN ENFOQUE GLOBAL	85

PRIMERA PARTE: PERSPECTIVA DISCOGRÁFICA

LA GRABACIÓN SONORA Y SU AUTOR

1	CATALOGACIÓN DE LOS REGISTROS SONOROS INTEGRALES DE IBERIA	89
1.1	EN BUSCA DE UNA DISCOGRAFÍA ACTUALIZADA	91
1.1.1	Fuentes documentales	92
1.1.2	Cotejo de las fuentes y rectificación de entradas equívocas	102
1.2	LA FECHA CORRESPONDIENTE A LOS DERECHOS DE LAS GRABACIONES INTEGRALES	116
1.2.1	La grabación de Leopoldo Querol	117
1.2.2	La grabación de Yvonne Loriod	122
1.2.3	La grabación de Ricardo Requejo	123
1.2.4	La grabación de Francisco Aybar	124
1.2.5	La primera grabación de Alicia de Larrocha	127
1.2.6	Las otras grabaciones de Alicia de Larrocha	144
1.2.7	Disyuntiva de intereses entre la industria discográfica y la comunidad científica	148
1.3	HISTORIA CRONOLÓGICA DEL REGISTRO INTEGRAL	150
1.3.1	Primeros registros (1954-1959)	151
1.3.2	Grandes versiones individuales (1960-1990)	153
1.3.3	El boom del registro integral (1991-2003)	156
1.3.4	Celebrando las conmemoraciones (2004-2010)	158
1.3.5	Visión global	160
2	ASPECTOS COMPLEMENTARIOS DEL REGISTRO INTEGRAL	163
2.1	EL PIANO	163
2.1.1	Los instrumentos de Albéniz	163
2.1.2	El piano utilizado para la grabación	169
2.1.3	La preferencia de algunos artistas del grupo por ciertas marcas	171
2.1.4	La referencia hacia los instrumentos en las críticas	174
2.1.5	Comentario general	174
2.2	LA PARTITURA	175
2.2.1	Los manuscritos	175
2.2.2	Edición Facsímil (EMEC-EDEMS)	178
2.2.3	Ediciones Urtext	180
2.2.4	Las ediciones prácticas	182
2.2.5	Las ediciones empleadas para las grabaciones integrales	191
2.3	EL SELLO DISCOGRÁFICO	197
2.3.1	La tecnología y el soporte sonoro	199
2.3.2	El lugar de grabación	212
2.4	EL FOLLETO	216
2.4.1	Elementos a considerar	217
2.4.2	La extensión del texto	219
2.4.3	El autor y su profesión	219
2.4.4	El idioma	223
2.4.5	Estilo y contenido del texto	226
2.4.6	Valoración general del folleto	235
2.4.7	Resumen del capítulo	235
3	EL PIANISTA QUE GRABA LA INTEGRAL	237
3.1	LOS INTÉRPRETES DE IBERIA	237
3.1.1	Escuelas, maestros y alumnos	238
3.1.2	Albéniz como intérprete	239
3.1.3	Primeros intérpretes de Iberia	246
3.1.4	Pianistas participantes y sus biografías	248
3.2	LA NACIONALIDAD DE LOS PIANISTAS	249
3.2.1	Esfera de influencia de acuerdo con la historiografía	250
3.2.2	Esfera de influencia según la nacionalidad de los pianistas	253
3.3	LA EDAD DE LOS PIANISTAS EN RELACIÓN CON LA FECHA DE GRABACIÓN	257
3.3.1	Factores a tener en cuenta	259
3.3.2	La fecha de nacimiento	261
3.3.3	La fecha de grabación	262
3.3.4	Relación de la información proveniente de ambas variables	268
3.4	PERFIL GENERAL DEL PIANISTA	278

SEGUNDA PARTE: PERSPECTIVA ICONOGRÁFICA

REPRESENTACIONES VISUALES EN LAS CARÁTULAS DE LOS DISCOS

4	REPRESENTACIÓN SIMBIÓTICA NATURAL	285
4.1	PRIMERAS REPRESENTACIONES VISUALES	288
4.1.1	Los formatos	295
4.2	ASOCIACIONES BÁSICAS	299
4.2.1	Énfasis tipográfico	299
4.2.2	Retrato del compositor	303
4.2.3	Retrato del intérprete	314
4.3	ASOCIACIONES GEOGRÁFICAS	336
4.3.1	Paisajes españoles	336
4.3.2	Horizontes desconocidos	359
4.3.3	Enunciación geográfica	363
5	REPRESENTACIÓN SIMBIÓTICA CULTURAL	367
5.1	DISOCIACIONES	367
5.1.1	Abstracciones	367
5.1.2	Tribal	379
5.2	LA VESTIMENTA DE IBERIA	383
5.2.1	Baile flamenco	383
5.2.2	Majismo	400
5.2.3	Lo femenino	414
5.3	TEMÁTICAS ESPECÍFICAS	426
5.3.1	Religión	426
5.3.2	Mundo taurino	434
5.3.3	Quijote	446
5.4	COINCIDENCIAS GENERALES	454
5.4.1	Tendencias	454

TERCERA PARTE: PERSPECTIVA SONORA-TEMPORAL

ANÁLISIS SISTEMÁTICO DEL TEMPO MUSICAL

6	NIVEL MACRO: LA DURACIÓN TEMPORAL	461
6.1	PREÁMBULO	461
6.1.1	La duración temporal en el soporte de disco compacto	466
6.1.2	La duración temporal en otros soportes	468
6.2	MARCO REFERENCIAL	469
6.2.1	Supuesto teórico	473
6.2.2	Etapas del proceso	474
6.2.3	Homogeneidad del grupo de grabaciones	476
6.2.4	Método experimental	478
6.2.5	Primeros análisis de las gráficas generales resultantes	478
6.3	MEDIDAS DESCRIPTIVAS APLICABLES A LA DURACIÓN TEMPORAL	480
6.3.1	La duración temporal representativa	481
6.3.2	Medidas básicas centrales	484
6.3.3	Medidas básicas de dispersión	491
6.3.4	Resultados del análisis estadístico versus el catálogo de Jacinto Torres	492
6.3.5	El grado de variación temporal en la muestra. Una búsqueda contrastada de parámetros cruzados	494
6.4	DURACIÓN TEÓRICA VS. DURACIÓN PRÁCTICA	503
6.4.1	Enfoques metodológicos	503
6.4.2	Límites temporales y versiones cercanas a la duración MIDI	507
6.4.3	Agrupación de las versiones en torno a la duración MIDI	509
6.5	CASOS EXTRAORDINARIOS DE LA INTEGRAL	515
6.5.1	Las versiones integrales de Alicia de Larrocha	515
6.5.2	La grabación integral de Enric Torra	517
6.5.3	La supuesta grabación de Joyce Hatto	523
6.6	LA DURACIÓN TOTAL DE LA INTEGRAL	527
6.6.1	Iberia y el soporte de grabación	527
6.6.2	Perfil temporal de la duración total de la integral	529
6.6.3	Clasificación de las versiones por su duración temporal	530
6.6.4	Gráficas representativas de la duración temporal de la integral	532
6.7	COMENTARIOS FINALES	534

7	NIVEL MICRO: LA MARCA METRONÓMICA	537
7.1	COMPARACIÓN DE LOS TIEMPOS METRONÓMICOS	537
7.1.1	Grupo de versiones estudiadas	540
7.1.2	Indicaciones de Albéniz relacionadas con el tempo	542
7.2	MATERIAL, MÉTODO Y PROCEDIMIENTO	544
7.2.1	Programas detectores del pulso	544
7.2.2	Programas de análisis de espectrograma	546
7.3	RESULTADO GENERAL	551
7.3.1	Medidas centrales generales	551
7.3.2	Coeficiente de variación	553
7.3.3	Comparación general	557
7.4	RESULTADOS PARCIALES	559
7.4.1	Evocación	560
7.4.2	El puerto	566
7.4.3	Corpus Christi en Sevilla	569
7.4.4	Rondeña	575
7.4.5	Almería	579
7.4.6	Triana	583
7.4.7	El Albaicín	585
7.4.8	El polo	588
7.4.9	Lavapiés	591
7.4.10	Málaga	595
7.4.11	Jerez	597
7.4.12	Eritaña	604
7.4.13	Resumen de resultados parciales	608
7.5	REPRESENTACIÓN VISUAL DEL ENTRAMADO METRONÓMICO GRUPAL	609
7.5.1	Proceso para generar la matriz color-numérica	613
7.5.2	La matriz proveniente de distintos ámbitos temporales	614
7.5.3	La matriz color-numérica como método de visualización temporal	620
7.6	LA FALTA DE INDICACIÓN METRONÓMICA EN EL PRIMER CUADERNO	624
7.6.1	La versión teórica en el contexto metronómico	624
7.6.2	Evocación	624
7.6.3	El puerto	626
7.6.4	Corpus Christi en Sevilla	633
7.6.5	Consecuencias de la falta de indicación metronómica	636
7.7	CONTROL DEL ANÁLISIS GRUPAL POR MEDIO DEL CONTRASTE CON DOS VERSIONES NO INCLUIDAS	640
7.7.1	La grabación de Blanca Uribe	640
7.7.2	La grabación de Eduardo Fernández	644
7.8	COMENTARIOS FINALES	653

CONCLUSIÓN

DISCUSIÓN Y SÍNTESIS

COMPENDIO	659
RESULTADOS	659
Resumen estructural del trabajo	659
Resultados en relación con Iberia	661
Comentarios finales sobre las hipótesis de trabajo propuestas	666
Contexto de la investigación realizada	668
Futuras líneas de investigación	670
POSTULADOS Y RECOMENDACIONES	672
En relación con la grabación sonora	672
En relación con el embalaje	673
En relación con el análisis	674
CONCLUSIONES	676

MATERIAL COMPLEMENTARIO

BIBLIOGRAFÍA, APÉNDICES E ÍNDICES

BIBLIOGRAFÍA	681
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	683

CATÁLOGOS CONSULTADOS	698
GRABACIONES Y VIDEOS.....	699
REFERENCIAS DIGITALES	725
BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA NO CITADA	753
APÉNDICES	755
A ÍNDICE DISCOGRÁFICO GENERAL.....	755
Registros integrales ordenados por soporte	756
Registros ordenados por intérprete	761
B FICHAS BIOGRÁFICAS DE LOS PIANISTAS	767
Pianistas nacidos entre 1899 y 1924	768
Pianistas nacidos entre 1925 y 1949	783
Pianistas nacidos entre 1950 y 1974	806
Pianistas nacidos entre 1975 y 1982	822
Pianistas sin fecha de nacimiento disponible	827
C REFERENCIA DE LAS VERSIONES INTEGRALES ANALIZADAS	831
D INFORME DE BASE DE DATOS	835
E TABLAS MAESTRAS ESTADÍSTICAS	883
F COLORGRAMAS MAESTROS	897
ÍNDICES	923
TABLAS	923
ILUSTRACIONES	926
GRÁFICAS	932
RETRATOS	934
FICHAS	935
EJEMPLOS MUSICALES	936
FÓRMULAS	937
VITA	939

FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

DISEÑO DE INVESTIGACIÓN Y METODOLOGÍA DE ESTUDIO

EL REGISTRO SONORO INTEGRAL DE IBERIA DE ISAAC ALBÉNIZ

OBJETO DE ESTUDIO

El objeto de estudio dentro de este trabajo de investigación son las grabaciones sonoras integrales de *Iberia*¹, obra original para piano compuesta por Isaac Albéniz². En ese sentido la tesis doctoral constituye un estudio monográfico que abarca varias aristas con la intención de comprender el grupo de registros sonoros seleccionado.

La perspectiva propuesta, incluye el contraste de fuentes y la catalogación de las grabaciones integrales con el objetivo de crear una discografía completa actualizada, así como el estudio de su presencia en los distintos soportes sonoros y la iconografía relacionada a esta obra. También se aborda el aspecto del tempo musical a través de la duración temporal y de las marcas metronómicas. De manera complementaria se realiza un esbozo biográfico del grupo de pianistas. En conjunto, estas líneas nos permiten situar la presencia de esta obra para piano en el ámbito de las grabaciones.

Este trabajo de investigación recoge una muestra de 48 pianistas y contempla 54 registros integrales, de los cuales 45 han sido publicados en disco compacto³. El estudio se basa principalmente en dicho formato aunque se hace

¹ Esta obra lleva el subtítulo: *12 nouvelles "impressions" en quatre cahiers*. Jacinto Torres le asigna a *Iberia* el número 105 dentro de su catálogo sobre la obra de Isaac Albéniz. Para mayor información sobre esta colección de piezas véase: Jacinto Torres Mulas, *Catálogo sistemático descriptivo de las obras musicales de Isaac Albéniz*, (prefacio de Robert Stevenson), Madrid, Instituto de Bibliografía Musical, 2001, pp. 411-429.

² El nombre completo del compositor y pianista español es Isaac Manuel Francisco Albéniz Pascual (Camprodón, Barcelona, 29-V-1860; Cambo-les-Bains, Francia, 18-V-1909). Para mayor información biográfica véase: Jacqueline Kalfa; Antonio Iglesias, "Albéniz Pascual, Isaac Manuel", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, (dir. Emilio Casares Rodicio), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, v. 1, pp. 188-201. Véase también Walter Aaron Clark, *Isaac Albéniz: portrait of a romantic*, Oxford [etc.], Oxford University Press, 1999. Existe una traducción en español, no obstante consideramos que el original es más exacto y completo.

³ Este número de versiones incluye tanto la grabación nueva original producida en CD, como la reedición de una grabación publicada inicialmente en un soporte desfasado como pudiera ser el disco de vinilo.

alusión a todos los soportes sonoros donde la integral de *Iberia* ha tenido presencia: el rollo para pianola, el disco de 33 rpm, la cinta, el casete, el disco compacto, el súper audio disco compacto y el MP3.

La sección introductoria titulada ‘Fundamentación teórica’ está dividida en dos apartados. En el primero de ellos se presenta el objeto de estudio y se comenta la necesidad de realizar una investigación en torno a las grabaciones. Asimismo, se ofrece una valoración teórica sobre la grabación sonora como documento y se señalan una serie de problemas de investigación que a través de la consecución de un grupo de objetivos permiten contrastar las hipótesis de trabajo. En el segundo apartado se explica la metodología específicamente diseñada para obtener una valoración completa de un grupo de registros sonoros. Dicha propuesta metodológica se pone en práctica en tres partes centrales de la tesis.

La primera parte contiene una perspectiva discográfica que incluye un perfil biográfico de los registros originales, así como de los pianistas que los grabaron, y está compuesta por los capítulos 1, 2 y 3. En el primero de ellos, a partir de una valoración de fuentes primarias y secundarias —y dentro de estas últimas, principales y complementarias—, se contrastan las entradas discográficas de los registros sonoros integrales de *Iberia* como paso previo a la creación de un índice discográfico actualizado, y se realiza un seguimiento cronológico del grupo de versiones de acuerdo con el año de grabación. El segundo capítulo aborda cuestiones relacionadas con el registro como son: el instrumento, la partitura, el lugar de grabación y el folleto. En el tercero, se estudian tres aspectos específicos: la nacionalidad de los pianistas, la edad de cada uno de ellos y el año en que se realizó la grabación. Los resultados son relacionados con circunstancias historiográficas sobre la difusión de *Iberia* y con la divergencia entre las tradiciones occidental y oriental acerca de la edad a la cual se debe o puede abordar una obra de gran dificultad. Este capítulo es complementado por un apéndice que incluye las fichas biográficas de los pianistas y en las cuales se enfatiza su labor como intérpretes, se comentan sus grabaciones y se mencionan recursos multimedia disponibles en la Web sobre ellos.

La segunda parte está dedicada por completo a la iconografía presente en las carátulas de las grabaciones. Hemos agrupado las representaciones visuales en dos apartados, siendo así que el cuarto capítulo incluye la asociación lógica con el retrato del compositor y del intérprete y las imágenes tradicionales que buscan relacionar esta obra musical con tópicos españoles básicos. En el quinto, se incluyen aquellas representaciones visuales que hacen una lectura iconológica de la música y de anécdotas relacionadas con Albéniz, donde entran en juego tanto la imaginación del diseñador gráfico como la del lector que hace un escrutinio de tal asociación.

En el tercer bloque, compuesto por los capítulos 6 y 7, estudiamos el tempo musical. El sexto capítulo dedica la atención exclusivamente a la duración temporal y se hace un estudio estadístico descriptivo de dicho parámetro con relación a 44 versiones integrales de *Iberia*. Las duraciones son comparadas entre sí, para encontrar los valores centrales y de dispersión con respecto a la variable estudiada. Además, se contrasta ese grupo con una versión MIDI que respeta las indicaciones de tempo plasmadas por Albéniz en la partitura. Por último, se mencionan algunas versiones integrales que nos parecen extraordinarias al considerar tan sólo la duración temporal. De manera complementaria, en el séptimo capítulo se hace un estudio metronómico de los extractos de audio seleccionados de cada una de las 38 versiones integrales tomadas en cuenta.

Además, se comparan las medidas centrales con las indicaciones dadas por Albéniz en la partitura para los tres últimos cuadernos. También se comentan los resultados obtenidos para los fragmentos musicales del primer cuaderno y éstos se contrastan con las marcas adoptadas en la versión MIDI para discutir sobre cómo los músicos han interpretado las indicaciones de aire de las tres primeras piezas, en las cuales Albéniz no ofrece marcas metronómicas. Como punto de unión entre los enfoques macro y micro, contemplados en la tercera parte, se desarrolló un método de visualización de los contornos metronómicos iniciales, los cuales, relacionados con la duración temporal de las piezas, permiten descubrir algunos patrones metronómicos irregulares a partir de las muestras.

El trabajo concluye en un apartado, donde además se comentan las posibles líneas de investigación derivadas y el trabajo futuro que se podrá acometer gracias al precedente ofrecido por esta tesis doctoral. Por último, se incluye una bibliografía, además de un grupo de apéndices que soportan y complementan esta investigación.

Relación de la tesis con investigaciones albenizianas precedentes

Los estudiosos han hecho un gran esfuerzo en el campo de la edición de la partitura de *Iberia*⁴ y las piezas que comprende esta colección han sido objeto de análisis en diversos libros, revistas y tesis doctorales⁵; asimismo se han estudiado los recursos pianísticos empleados por Albéniz⁶. Sin embargo, son escasos los trabajos que centren su atención en la valoración de los registros sonoros⁷, en los intérpretes⁸, y resultan casi inexistentes los textos que examinan los aspectos musicales de esta obra por medio de las grabaciones⁹.

En cuanto a las líneas de investigación contempladas en la tesis, prácticamente no existen estudios precedentes, pues lo único publicado en la bibliografía de referencia, al comienzo de los estudios de doctorado, eran índices

⁴ Existen varias ediciones de esta obra como las realizadas por: Albert Attenelle, Albert Nieto, Antonio Iglesias, Guillermo González, Hisako Hiseki y Norbert Gertsch, entre otros. Véase el apartado 2.3.2 del presente trabajo de investigación para obtener mayor información sobre ellas.

⁵ Destacan los trabajos doctorales de Paul Buck Mast, *Style and structure in Iberia by Isaac Albéniz* [Tesis doctoral: PhD], Universidad de Rochester, Eastman School of Music, Ann Arbor, Xerox University Microfilms, 1974; y, Manuel Martínez Burgos, *Isaac Albéniz: la armonía en las composiciones de madurez para piano solo como síntesis de procesos tonales y modales* [Tesis doctoral], Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Música, Madrid, 2004, [2005, número UMI: 3148054].

⁶ Son importantes la tesis de tercer grado de Jacqueline Kalfa, “Inspiration hispanique et écriture pianistique dans Iberia d’Isaac Albéniz” [Tesis de tercer ciclo], Universidad de Paris-Sorbona, 1980; y, la tesis de Myungsook Wang, *Isaac Albéniz’s Iberia and the influence of Frank Lizst* [Tesis doctoral: DMA], The City University of New York, 2004, [número UMI: 3144150].

⁷ El libro de Justo Romero titulado *Isaac Albéniz [Discografía recomendada y obra completa comentada]*, (prol. Rosina Moya Albéniz), Barcelona, Península, 2002, es el único que se ha avocado a ello, aunque con un enfoque sobre todo cualitativo y acotado al soporte de disco compacto.

⁸ Montserrat Bergadà Armengol en su tesis doctoral titulada “Les pianistes catalans à Paris entre 1875 et 1925: contribution à l’étude des relations musicales entre la France et l’Espagne” [Tesis Doctoral], Université François Rabelais de Tours, U.F.R. de Musique et Musicologie, 1997, aborda la participación de los intérpretes en la difusión de la obra pianística de Albéniz, y por ende de *Iberia*, durante el primer cuarto de siglo XX.

⁹ El grueso en esta línea viene de las críticas realizadas a las grabaciones comerciales. No obstante, falta un trabajo que realice una valoración sistemática de ellas.

de grabaciones. Estas relaciones de registros son incompletas ya que los autores las diseñaron tomando sólo en cuenta un determinado soporte sonoro o centrándose en un espacio temporal restringido.

Dentro de esta primera etapa de la investigación, correspondiente al trabajo de DEA, se consideró prioritario incluir un índice discográfico actualizado de los registros parciales e integrales de la obra original¹⁰, a partir de la información extraída de una serie de fuentes documentales que incluían catálogos comerciales e institucionales y discografías, entre otros. La vigencia de ese índice llegaba hasta abril de 2008. En la tesis doctoral aparece un índice de las grabaciones integrales, que perfecciona la información anteriormente recopilada además de recoger los registros comercializados en los tres últimos años, cuya vigencia abarca hasta agosto de 2011. Esta segunda catalogación incluye además, referencias al año de grabación y publicación de cada registro.

En esa etapa del doctorado, el autor empezó una lectura exhaustiva sobre la historia, las tecnologías y las características de la grabación, para ser capaz de contextualizar *Iberia* en el marco de los objetivos propuestos. La primera intención era analizar el conjunto de grabaciones de *Iberia* por igual, pero la lectura bibliográfica arrojó que los diferentes formatos no pueden ser tratados de la misma manera. Por lo que se decidió estudiar en detalle la influencia de la tecnología en el número de registros por pieza, tomando en cuenta tanto registros parciales como integrales de dicha obra, y haciendo énfasis en la presencia heterogénea de cada uno de los doce fragmentos de la colección en los distintos soportes sonoros¹¹.

A diferencia de aquel primer trabajo, esta tesis doctoral distingue del grupo total de versiones, aquellas versiones completas ya que el pianista que grabó la integral tuvo que pensar de manera global al abordar estructuralmente la obra, además de realizar un balance interpretativo de la partitura considerando las posibilidades de cada una de las piezas en un contexto de mayor amplitud. Por lo tanto, entendemos que su visión es más completa que la ofrecida por los pianistas que han registrado algunos o un solo número de esta colección. De manera complementaria, las compañías discográficas que apoyaron el proyecto discográfico, lo hicieron pensando que era redituable sacar al mercado el trabajo especializado del pianista que toca la integral de esta obra de Albéniz. Es por ello que en el proyecto de tesis doctoral se consideró el estudio de las versiones integrales, aunque con algunas limitantes y partiendo de ciertos supuestos que irán siendo explicados a lo largo de este trabajo.

En resumen, el cuerpo central de esta investigación doctoral comprende siete capítulos que abordan varios elementos constitutivos de los registros sonoros de una manera sistemática y exhaustiva. Se toman en cuenta todos aquellos aspectos principales de un grupo de grabaciones relacionadas entre sí, para revelar caracteres y patrones que pueden ser descubiertos por medio de un estudio integral. A través de un modelo que expone los rasgos que unen al grupo, se

¹⁰ Se especifica que se trata de la obra original, pues el propio Albéniz orquestó un par de números de la colección y existen variadas transcripciones por otros autores, como por ejemplo, Enrique Fernández Arbós, Leo Brower, Francisco Guerrero, entre otros. Y sobre las cuales también existen varios registros sonoros.

¹¹ Inicialmente se empezó a trabajar los registros sonoros basados en la partitura original, así como las transcripciones y composiciones derivadas de esta colección de piezas. Sin embargo, pronto se descubrió que el número total de registros, y la falta de información sobre la gran mayoría de ellos de ellos hacía inviable un estudio homogéneo en esa primera aproximación a las grabaciones de *Iberia*.

puede describir y explicar el comportamiento de algunos patrones inherentes al corpus de los registros sonoros de *Iberia*¹².

Importancia del estudio

Como se comentó en el apartado anterior, al parecer el único precedente en esa línea es nuestro trabajo de DEA titulado: “*Iberia* de Isaac Albéniz: una perspectiva a través de sus registros sonoros”. Con la tesis doctoral, ambos trabajos se complementan y pretenden servir de punto de partida para investigaciones posteriores al ofrecer el primer estudio sistemático sobre este tema.

Aunque existen en España trabajos en la línea de investigación del sonido y la interpretación, parte de éstos han sido realizados desde distintas perspectivas a la de la musicología. Véase por ejemplo el tipo de trabajo realizado en el Departamento de Tecnología de la Universitat Pompeu Fabra, de Barcelona¹³. En este sentido, nos planteamos si se podría hacer un uso de orientaciones analíticas nuevas como herramienta para analizar temas abordados por la historiografía. La intención era encontrar nuevos enfoques más cercanos a las ciencias sociales y a la disciplina musicológica, pero sin dejar de lado recursos y técnicas procedentes de las ciencias computacionales.

Parte de la investigación emplea software específico, pianos con capacidad MIDI y lenguajes matemáticos avanzados que nos parecen necesarios; sin embargo, estas exploraciones están más cercanas a las ciencias computacionales, a los estudios cognoscitivos y a la teoría musical¹⁴. Lo que nos impresionaba de esas investigaciones era el grado de sistematización y objetividad alcanzado. Por otro lado, en la agenda actual de la musicología española, estas tecnologías y lenguajes computacionales aún no tienen una aplicación práctica generalizada dentro de la musicología tradicional. Tomando ello en cuenta, se aceptó el reto de realizar un trabajo que sirviera de nexo entre ambos enfoques por medio de estudios más sencillos, no por ello menos importantes, partiendo de lo aportado por la musicología empírica y la psicología de la música. Al abordar las grabaciones sonoras comerciales con herramientas como la estadística descriptiva, el cronómetro, los visualizadores de onda y la representación gráfica simple es

¹² Esta definición sigue la clasificación propuesta por Carlos Reynoso al referirse a las teorías basadas en modelos estadísticos. En: Carlos Reynoso, *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización*, 2 vols., Buenos Aires, Editorial SB, 2006, vol. II, p. 59.

¹³ Véase: Emilia Gómez Gutiérrez, *Tonal description of music audio signals* [Tesis doctoral], Universitat Pompeu Fabra, Department of Technology, [Barcelona], 2006. PDF disponible en: <http://www.iaa.upf.es/~egomez/thesis/> [consulta: 9 enero 2008].

Véase también: Sebastian Streich, *Music complexity: a multi-faceted description of audio content* [Tesis doctoral], Universitat Pompeu Fabra, Department of Technology, [Barcelona], 2007. PDF disponible en: <http://www.upf.edu/doctorats/minutes/tesis/07.html> [consulta: 4 mayo 2008].

Véase también: Maarten Grachten, *Expressivity-aware tempo transformations of music performances using case based reasoning* [Tesis doctoral], Universitat Pompeu Fabra, Department of Technology, [Barcelona]. 2006, [TDX], PDF disponible en: http://www.tesisenxarxa.net/TDX-1220106-123433/index_an.html [consulta: 4 mayo 2008]. TDX es la sigla del repositorio Tesis Doctoral en Xarxa (Tesis doctorales en Red).

¹⁴ Para mayor información véase: Gerhard Widmer; Werner Goebel, “Computational models of expressive music performance: the estate of the art”, *Journal of New Music Research*, vol. 33, no. 3, London, Routledge, 2004, pp. 203-216.

posible generar estos estudios primarios que permitan obtener un grado de objetividad dentro de la subjetividad inherente al estudio de la interpretación en *Iberia*.

Consideramos que las grabaciones ofrecen un nuevo mundo de posibilidades de estudio y la musicología debe empezar a tener en cuenta el registro sonoro como un documento más, al servicio de sus investigaciones. Por nuestra parte, en este trabajo de investigación, buscábamos que las grabaciones nos dieran información sobre ellas mismas por medio de un experimento adaptado a las características propias del objeto de estudio, con un proceder sistemático y de una manera cuantitativa más que cualitativa, pues nuestra intención era contrastar la evidencia factual con algunos comentarios cualitativos existentes de antemano, por ejemplo en críticas de discos.

La importancia de la grabación como medio de transmisión y difusión de *Iberia* no es un asunto menor, pues un espectro amplio de las personas que han escuchado todas las piezas de la colección lo han hecho a través de las grabaciones y no asistiendo a los pocos recitales que, por lo general, se ofrecen al año.

En *Iberia*, por un lado, existen dos factores que han dificultado su difusión. Éstos son:

- a) La partitura está cargada de muchas indicaciones, accidentes, cambios de claves, que hacen de ella una obra que presenta dificultad, encontrando un número reducido de pianistas que mantienen en su repertorio habitual la interpretación de esta importante colección de piezas. Esa sería la misma razón por la que, en pocas ocasiones, ha sido grabado completa.
- b) Su interpretación se complica por dificultades tanto físicas como técnico-musicales, ocasionando que, para la ejecución de todas las piezas, se necesite un pianista especializado con un bagaje técnico concreto y resistencia física para tocar la integral en público¹⁵.

Como se observa, el primer inciso se refiere a las características técnicas que la partitura presenta; el segundo, apunta a los requisitos con los que el intérprete debe contar para brindar su propia versión. Por otro, aparece un tercer factor, que contrario a los otros dos, ha hecho que *Iberia* sea apreciada:

- c) Isaac Albéniz es un gran conocedor del piano y domina la manera de crear un discurso musical efectivo y de gran calidad al aprovechar como experto las posibilidades del instrumento.

A pesar de que existen obstáculos para que una obra de estos caracteres forme parte habitual del repertorio de un intérprete, la buena factura musical y los resultados alcanzados encuentran en las grabaciones el medio idóneo para su mayor circulación. Debido a que en los registros sonoros tan sólo está presente el resultado final, el discurso musical encuentra un nivel de trascendencia en el que compositor e intérprete ya han realizado su trabajo y le permiten al discófilo disfrutar de la música sin padecer del esfuerzo que el pianista realiza.

Asimismo, la existencia de grabaciones de *Iberia* ha favorecido notablemente su éxito y supervivencia dentro de los círculos musicales. Varias generaciones de pianistas han crecido escuchando las grabaciones de Alicia de

¹⁵ Esto ha ocasionado que sólo un selecto grupo de intérpretes haya sido apoyado por los sellos discográficos para grabar esta colección de piezas. Esta circunstancia nos permite sugerir que probablemente encontraremos más similitudes entre ellos que diferencias en su perfil como pianistas-intérpretes.

Larrocha, Esteban Sánchez o Aldo Ciccolini, por mencionar algunos ejemplos. Estos pianistas cuando jóvenes, al enfrentar la partitura y sus dificultades técnicas, advertían el arduo trabajo y los años de estudio que tenían por delante. No obstante, eran conscientes de que el resultado sonoro valía la pena y sabían que, como recompensa por poner la obra en dedos y dominarla, tanto de manera técnica como musical, algún día se convertiría en un gran discurso sonoro el cual podía quedar registrado, en caso de existir un proyecto discográfico de por medio.

En la historia sonora de *Iberia*, al inicio, hubo pocas grabaciones de algunas de sus piezas, sobre todo en las primeras décadas posteriores a su composición. De un paisaje como el que se acaba de describir, se pasó en las últimas décadas a un florecimiento de grabaciones parciales e integrales. Siendo así, que varias generaciones de amateurs, de pianistas, y músicos en general, han disfrutado de *Iberia* de Isaac Albéniz a través de sus grabaciones.

Este estudio es importante ya que aborda un documento inédito como son los registros sonoros de una obra perteneciente al canon de la música para piano española. Ofrece a partir de la creación de un catálogo actualizado una historia discográfica que era necesaria, pues ya han pasado más de 100 años desde la composición de *Iberia*. Pero sobre todo, la tesis ofrece una primera valoración musicológica del legado sonoro de *Iberia* de Isaac Albéniz en su conjunto.

Motivación

Debido a mi formación como pianista y mis estudios tanto universitarios como de conservatorio sobre la interpretación del piano¹⁶, inicié este trabajo de investigación con un interés genuino hacia una obra de gran calidad como es *Iberia* de Isaac Albéniz. Al enfrentar la investigación, encontré que había una extensa bibliografía por leer y al parecer, poco quedaba por decir con respecto a la obra misma. En este período, consumí muchas horas leyendo una gran cantidad de información referente a *Iberia* y a su compositor en busca de enfoques o perspectivas aún inéditos o poco explorados, con los cuales se pudiera trabajar y sobre los que existiera material y fuentes relativamente accesibles. En esta primera fase, leí prácticamente todo lo relacionado con la obra y su compositor.

Uno de los aspectos poco abordados, según la evidencia bibliográfica es el papel del intérprete dentro de los estudios sobre *Iberia*. En general, este tema se había afrontado desde la historiografía tomando como fuentes las cartas y las referencias escritas¹⁷.

¹⁶ Profesor de piano y Licenciado en Música, piano, por la Universidad de Guanajuato, México. Master of Music, piano performance, por San Francisco Conservatory of Music, Estados Unidos.

¹⁷ Entre los trabajos sobre este tema mencionamos el artículo de José Ma. Llorens Cisteró “Notas inéditas sobre el virtuosismo de Isaac Albéniz y su producción pianística”, *Anuario Musical*, vol. 14, 1959, pp. 91-113, que explora la faceta del propio Albéniz como intérprete y su relación con otros pianistas a través de su correspondencia. Paula García Martínez retoma dicho tema en su artículo: “El epistolario Albéniz-Malats. El estreno de *Iberia* en España”, *Cuadernos de música Iberoamericana*, Madrid, ICMU, vol. 17, 2009, pp. 154-193. Mencionamos también a la musicóloga Montserrat Bergadà, quien en su tesis doctoral “Les pianistes catalans...”, incluye una sección titulada “Albéniz et ses interprètes” dentro del capítulo sobre este pianista (pp. 325-336) donde, auxiliándose en cartas y revistas musicales, ofrece una perspectiva de los intérpretes, las obras incluidas en recitales y los periodos de difusión de la obra de este compositor hasta el año 1925, límite temporal de esa tesis doctoral. Por último, el reciente trabajo de Montserrat Font Batallé, “Blanche Selva y el Noucentisme musical en Cataluña” [Tesis Doctoral], Universidad de

En un principio, la intención era continuar en esa línea de investigación. Sin embargo, una situación observada con respecto a la incursión de esta colección de piezas en recitales de piano, es que sólo, en contadas ocasiones y como excepción, la obra se interpreta completa en concierto. Ello debido a que su duración total, de aproximadamente unos ochenta y cinco minutos, sobrepasa en un tercio la hora de música de un recital promedio. En cambio, al parecer existía una presencia marcada de algunas piezas sueltas en programas de conciertos y otras eran prácticamente inexistentes, ello nos despertaba la curiosidad de saber cuáles y cómo eran escogidas las piezas de *Iberia* que se incluían para tocar en vivo.

Primero, se pensó en hacer una localización y revisión de programas de mano; pronto fue evidente que esta tarea desbordaba los límites de tiempo que un trabajo de investigación como éste podía dedicar a la búsqueda de material, dada la dificultad que tendría el localizar todo el material. Esto último ocasionado por la diversidad de instituciones, demasiado dispersas, que debían ser consultadas para recopilar los programas de concierto, ya que este tipo de impreso no ha sido conservado de manera sistemática ni global en la historia de la música y puede tener una existencia de vida relativamente corta si no se resguarda de manera adecuada¹⁸.

Meditando sobre la cuestión, se descubrió que los registros sonoros son un material inexplorado y rico, mejor conservado y están recogidos en los catálogos, en las fonotecas y en el mercado comercial. Esto último es importante ya que, a diferencia de los programas de mano, las grabaciones son productos que se pueden comprar en caso necesario. Por tanto, se escogió el estudio de los registros sonoros de *Iberia*, con la ventaja de que también podría ser estudiada la interpretación, a través de la música incluida en la grabación.

MARCO TEÓRICO

La grabación sonora

Este trabajo se inscribe dentro de la musicología empírica, la cual se encarga del estudio de la interpretación. Dentro de esa rama está contemplado, entre otros elementos, el estudio de la grabación sonora. Eric Clarke, Profesor de música en la Universidad de Oxford y uno de los investigadores importantes dentro de esa vertiente académica escribe:

Desde la perspectiva de la musicología, el estudio empírico de la interpretación coincidió con un alejamiento de la supremacía de la partitura en dirección a un interés creciente en la música como realización. El nacimiento de los estudios de la interpretación como una

Granada, 2011, rescata la figura de Selva, una de las principales intérpretes relacionadas con *Iberia*.

¹⁸ A pesar de existir programas de mano en cualquier institución dedicada a la conservación, para un estudio global no sería suficiente lo que se ha conservado y en caso que se pudiera reunir un número amplio de ellos, quizás no reflejaría más que una visión parcial e incompleta. En el caso del siglo XIX quizá el valor del programa de mano sea relevante al ser uno de los vestigios principales de una interpretación; esta situación no ocurre en el siglo XX donde la grabación constituye un documento de mayor jerarquía que el programa de mano en caso de que existan ambas fuentes.

área de investigación ha llamado la atención sobre: las diferentes tradiciones interpretativas, la naturaleza de la realización y su relación con el análisis, el legado de las grabaciones históricas (ahora con 100 años de historia), y sobre lo que ella puede decirnos acerca de los cambios en los estilos interpretativos musicales. Musicólogos se han interesado en los estudios empíricos de la interpretación como formas de documentar lo que ocurre en una actuación, y por la posibilidad de esos estudios de hacer de la interpretación un objeto de estudio concreto con la misma presencia que fue anteriormente asignada a partituras y manuscritos¹⁹.

Esta tesis se incluye dentro de esos estudios al considerar a la grabación un documento importante en el estudio del siglo XX, que junto a otras fuentes como las reseñas, las partituras y los libros vienen a darnos una imagen clara del quehacer musical. Note el lector que en la anterior frase decimos que la grabación es un documento. Esto es significativo, pues uno de los cambios de paradigma es la validación de la grabación sonora como un documento por sí mismo. En ese sentido, Tomas Marco comenta sobre la expansión de dicho término: «[...] el documento, histórico o no, ya no es sólo un documento escrito, sino que puede ser un documento sonoro. Documento que puede ser de muchos tipos, no sólo musical, y tener tanta o más importancia que un documento escrito»²⁰. En efecto, para el estudio de la música existe ahora un recurso más: el registro sonoro, que puede ser trabajado como documento y que es bastante más estable que la interpretación en vivo, la cual es efímera e irrepetible. La grabación sonora nos revela el trabajo de los intérpretes de la misma manera que la partitura nos deja ver la labor del compositor.

En la actualidad, los aspectos de las grabaciones que pueden ser estudiados son muy variados y el aprovechamiento del conocimiento sobre ellas cuenta ya con alguna experiencia en otros países. Aunque en España es aún menor el número de trabajos en esa línea; no obstante, desde el año 1986, Fátima Miranda²¹, en su libro *La fonoteca*, escribe sobre las amplias posibilidades de las grabaciones:

Son de gran utilidad también discos y cintas como fuente de datos para realizar biografías y estudios monográficos sobre compositores e intérpretes.

La evaluación del arte musical a través de sus interpretaciones ha sido sobre todo limitada a los coleccionistas de discos y críticos musicales de periódicos y revistas, pero la existencia en otros países de archivos sonoros nacionales, hace hoy posible a los musicólogos la realización de investigaciones, no sólo tomando como base una partitura única sino toda una serie de versiones de una misma obra ejecutadas por distintos intérpretes o por idéntico intérprete en distintas ocasiones, así como el estudio de la evolución de la técnica de los grandes intérpretes a partir de todos los trabajos por aquél grabados a lo largo de su carrera.

A partir de la conservación sistemática de grabaciones musicales es posible dedicar la atención que merece al estudio de la interpretación musical y su evolución a través de los años, de la misma forma que a partir de materiales impresos y manuscritos se han escrito obras sobre la teoría del estilo, la historia, el análisis o la bibliografía musical.

El fonograma tiene una edad suficiente como para que nos sea posible realizar estudios en torno a un determinado estilo, escuela o moda de interpretación vocal o instrumental en

¹⁹ Eric Clarke; Nicholas Cook (eds.), *Empirical musicology: aims, methods, prospects*, Oxford; New York, Oxford University Press, 2004, p. 77.

²⁰ Tomás Marco, “prólogo”, en Fátima Miranda Recojo, *La fonoteca*, 2.^a ed., [Fundación Germán Sánchez Ruipérez], Madrid, Pirámide, 1990, p. 14.

²¹ Fátima Miranda Recojo dirigió la Fonoteca de la Universidad Complutense entre los años 1982 y 1989. Además debido a su libro *La Fonoteca* recibió el premio nacional *Cultura y comunicaciones* de parte del Ministerio de Cultura Español. La primera edición del tal libro es del año 1986.

un país o época dados: los tempos, timbres, énfasis, rubatos, etc., no siempre se han utilizado de la misma forma.

Pensemos, por ejemplo, en el interés que reuniría para un estudioso que realizase una investigación sobre un compositor determinado, la posibilidad de escuchar grabaciones más y menos antiguas, en las que aquél músico interpretase o dirigiese su propia obra²².

Ya en fechas más recientes, Carlos Villanueva en el texto derivado de su ponencia *Musicología e interpretación musical* ofrecida en el VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología, llama la atención sobre la importancia que está cobrando la fonografía:

Es necesario, pues, que por higiene intelectual el mundo académico se vuelque en el estudio de la interpretación a través de la fonografía, porque su análisis ha transformado sustancialmente el estudio de la música: estilos y tradiciones interpretativas, análisis comparativo de versiones; correlación entre grabaciones en directo y en el estudio, diferentes aportaciones para el intérprete, etc. Y como fenómeno de masas, aunque sólo sea para sistematizar y ordenar un clamor y un interés generalizado²³.

La intervención del musicólogo se enfoca en la interpretación de la *Early music*; no obstante, lo mismo se aplica para el estudio de otras manifestaciones musicales del siglo XX que también se pudieran beneficiar de la fonografía. Sin embargo, el autor se queja sobre la situación local al escribir: «lamentablemente, es escasa la incidencia de la musicología española en el gran mundo globalizado de la interpretación, lo que podemos comprobar por la bibliografía que aportamos»²⁴. Y enfatiza que se debe analizar la interpretación con el rigor y la metodología empleada ya antes por los estudiosos de otros repertorios, «pero con nuestra propia documentación, nuestra propia mentalidad y nuestros propios criterios»²⁵. La propia consulta bibliográfica realizada por el doctorando, con relación a estudios basados en grabaciones sobre música clásica dentro de España, desafortunadamente está en concordancia con lo que menciona Villanueva en la primera cita de este párrafo.

Por último, se incluye un comentario más que hace este autor con respecto a la dicotomía entre el trabajo teórico y el práctico: «lo que sería inaceptable desde el punto de vista musicológico puede no serlo a la hora de afrontar prácticas docentes e interpretativas»²⁶. En lo personal creo que el intérprete se debe involucrar por medio de la lectura del trabajo del musicólogo y cuestionando la postura académica desde la praxis musical; mientras que el teórico debe criticar, argüir y dialogar con el primero, para que juntos enriquezcan el quehacer musical de una manera más orgánica y productiva.

²² Fátima Miranda Regojo, *La fonoteca*, 2.^a ed., [Fundación Germán Sánchez Ruipérez], Madrid, Pirámide, 1990, p. 31.

²³ Carlos Villanueva, “Musicología e interpretación musical”, en “Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Oviedo, 17-20 de noviembre de 2004”, *Revista de Musicología*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2005, [vol. XXVIII, n.º. 1], p. 22.

²⁴ C. Villanueva, “Musicología...”, p. 23.

²⁵ C. Villanueva, “Musicología...”, p. 23.

²⁶ C. Villanueva, “Musicología...”, p. 37.

La grabación como elemento transformador

Dos eventos han cambiado de manera radical la manera de hacer música. El primero fue la aparición y uso de la partitura impresa, que amplió el rango de influencia de la música escrita. Este documento no sólo funcionó como testimonio de las ideas del compositor en un momento dado, sino también creó las condiciones para trazar los pilares de una tradición interpretativa a través de la partitura. Este proceso derivó en los llamados estilos musicales. El segundo evento, igual de importante, fue la aparición y comercialización de la grabación, que permitió identificar al músico-intérprete a la par del compositor, al poder dejar constancia material de su trabajo.

El registro sonoro tiene poco más de 100 años de vida durante los cuales ha ido poco a poco transformando la producción, circulación y recepción de la música. En el periodo anterior a la aparición del registro sonoro, el realizar estudios sobre la interpretación de manera empírica no era posible, ya que se le otorgó una importancia excesiva a la partitura. Con la aparición del fonógrafo, algunos estudios le otorgan una mayor atención al trabajo del intérprete, considerando a la partitura sólo un elemento del proceso de comunicación.

El mensaje se origina con la realización de la obra. Solo cuando esta se produce como señal comunicativa se puede hablar de mensaje; la partitura es un proyecto de realización, no la realización misma. Por lo tanto, el mensaje será la obra sonante como sensación²⁷.

De ahí, la importancia que la grabación tiene, pues permitió capturar la interpretación del músico convirtiendo al soporte sonoro en un producto independiente disponible en cualquier momento.

La interpretación en vivo —escribe Erik Clarke— ha sido eclipsada por la grabación (al menos en términos cuantitativos), y hoy día se escucha mucha más música grabada o transmitida por los medios de comunicación, lo cual repercute significativamente en las actitudes de audición²⁸.

Una primera cualidad de la grabación es que es estable y prácticamente igual cada vez que se reproduce, en contraste con la interpretación en vivo, que es única e irrepetible y muere en el mismo instante en que suena la última nota. Antes de la aparición de la grabación, el estudio de la interpretación era más de índole subjetivo. Después de la llegada de esta tecnología fue posible un análisis sistemático y comparativo de los parámetros mensurables físicamente como son: la frecuencia, la presión, el espectro y el tiempo para inferir, respectivamente, la altura, intensidad, timbre y duración de los sonidos de la grabación de una interpretación específica, dando origen a una rama de la ciencia musical llamada musicología empírica, aunque la etnomusicología también se ha beneficiado de esta tecnología.

Una segunda cualidad de la grabación es que para escucharla no hace falta la presencia física del compositor, de la partitura, del intérprete, tan solo un aparato reproductor mecánico. En el caso más extremo hay quienes piensan que una grabación es la «presentación de la música a un oyente en la privacidad de su

²⁷ Manuel Gértrudix Barrio, *Música, narración y medios audiovisuales*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003, p. 52.

²⁸ Erik Clarke, “Escuchar la interpretación”, en John Rink (ed.), *La interpretación musical*, (trad. Barbara Zirman), Madrid, Alianza Editorial, 2006, p. 219.

hogar»²⁹. Ello alteró la escucha de la música, que dejó de estar ligada a la sala de conciertos y a determinadas circunstancias, ocasionando que todo tipo de música pueda ser escuchada en cualquier lugar.

El escenario prototípico para escuchar la música había dejado de ser la sala de conciertos pública, sustituida por el salón doméstico, el dormitorio, el coche o, incluso con la posibilidad de escuchar música con un equipo portátil o un discman, la calle o cualquier forma de transporte público; la música que se reproduce de ese modo no se hace pública sino que sirve, por el contrario, para aislar al individuo de la multitud y del público que le rodea³⁰.

Por otro lado, la grabación permite a todo tipo de público acceder a un producto que puede ofrecer tanto, el registro de una ópera realizada en The Metropolitan Opera House por un elenco insuperable, así como la grabación de expresiones de música popular y folklórica. En este último caso, la música ha trascendido y se ha difundido de manera nunca antes vista aún, sin que necesariamente exista una partitura de por medio.

No obstante, el problema entonces se plantea al tener que decidir si la grabación de música de concierto, al funcionar como referente para un estudio de la interpretación, debe considerarse como un documento situado en el mismo nivel jerárquico que la partitura o es simplemente una reproducción de lo escrito. En relación con ello el pianista Charles Rosen comenta:

Se supone que un disco de música clásica ha de ser una reproducción. Como todas las reproducciones, es un sustituto de otra cosa, y como sustituto se piensa que es inferior a la verdadera cosa, la interpretación en vivo. Esto impone también una obligación moral para que la reproducción sea verdadera, para que represente fielmente el objeto del que es únicamente la sustitución. En cualquier caso, las observaciones anteriores explican la visión habitual de una grabación clásica. Sin embargo, esta visión lleva consigo una serie de confusiones y algunas oscuras paradojas.

El disco clásico, sin embargo, aspira a algo que no es: un recital, un concierto o una interpretación en vivo íntima o privada. Se supone que cualesquiera cálculos que sean necesarios para hacer el disco han de quedar ocultos y no exhibirse. Debemos fingir que la interpretación era espontánea, que la música surgía directamente del corazón del compositor y del intérprete: los aparatos de grabación y los micrófonos son solo registradores pasivos de esa experiencia. Lo que le pedimos a una grabación clásica es su fidelidad y autenticidad: esto es, fidelidad al sonido de una representación tocada como si no estuviera presente ningún equipo de grabación, y autenticidad que garantice que la interpretación no se ha adulterado ni deformado de ninguna manera. Pero incluso con la grabación de un concierto en vivo, estas condiciones son en buena medida un mito³¹.

El definir la grabación como un producto derivado de la partitura impide juzgar la realidad del registro sonoro por sí misma. En cambio, si se considera que la grabación es un producto terminado y completo, el soporte se convierte en un referente y permite su comparación en el tiempo, dejando constancia de la evolución que ciertos conceptos en la práctica interpretativa han quedado registrados sonoramente en relación con una obra y su compositor en una época determinada.

Esta situación se deriva de un problema más antiguo que consiste en una dicotomía entre las funciones que debe tener el intérprete. Por un lado, hay

²⁹ Charles Rosen, *El piano: notas y vivencias*, (trad. Luis Gago), Madrid, Alianza Editorial, 2007, p. 176.

³⁰ C. Rosen, *El piano...*, p. 186.

³¹ C. Rosen, *El piano...*, pp. 165-166.

quienes creen que el músico debe servir como un canal de comunicación de las ideas del compositor plasmadas en la partitura y por otro, quienes piensan que la partitura es tan sólo el punto de partida para desarrollar una interpretación.

Dentro de la tradición concertística occidental, podemos identificar dos extremos de una escala que influyen significativamente en la audición, definida por Wilfrid Mellers como la diferencia entre el ejecutante intermediario y el ejecutante intérprete. Meller describe a los «intermediarios» como ejecutantes que sirven como medio de expresión para las intenciones del compositor y a los «intérpretes» como aquellos para quienes las intenciones del compositor (o, más concretamente, la partitura) son un punto de partida para su propia labor creativa/interpretativa³².

Pero fuera de este problema de fondo está el hecho de que en el lapso de un siglo se ha acumulado una cantidad considerable de grabaciones, que están ahí para que el estudioso las analice, compare y obtenga una visión a través de ellas que en tiempos pasados no era posible. ¿A quién no le hubiera gustado escuchar una grabación de un Bach al órgano, o el registro de una velada con Mozart improvisando una melodía o el disco de un Beethoven tocando unas variaciones al piano?

Por tanto creemos que, aunque con enfoques distintos e incluso con desacuerdos, es tiempo de que los estudiosos admitan que la grabación es un importante documento disponible para el estudio de la música del siglo XX.

La grabación como objeto de estudio

La imagen del músico dejando constancia en el estudio de grabación de su última versión sobre cierta obra es una realidad propia del siglo XX y se remonta casi a los orígenes de la grabación misma. Sin embargo, la imagen del musicólogo estudiando dichas grabaciones no es tan consistente en ese lapso de tiempo y se suele situar en las últimas décadas de dicho siglo, pero sobre todo gana importancia y reivindicación en el primer decenio del siglo XXI.

Sin embargo, no sólo tiene que existir un cambio de paradigma sino una adaptación de las universidades, centros de conservación y fonotecas para hacer accesibles los fondos sonoros en ellas depositados. Timothy Day, conservador del Archivo Musical de la Biblioteca Británica (Londres), en su libro *Un siglo de música grabada* menciona las dificultades de trabajar con grabaciones. Este autor enfatiza que los centros de conservación con grandes colecciones son muy pocos y el manejo de los materiales por parte del investigador está prohibido o resulta ser de difícil acceso.

[...] una razón más obvia por la que poco se ha hecho para investigar discos y cintas es que hay muy pocas colecciones grandes de sonidos grabados y ninguna de ellas es fácil de usar. Las grabaciones no son accesibles como lo son los libros o las partituras. Las grandes bibliotecas de universidades y conservatorios no están, por lo habitual, complementadas por los archivos sonoros exhaustivos. Y además no hay control discográfico; los sonidos grabados son especialmente difíciles de catalogar y lleva mucho

³² Wilfrid Mellers, "Present and past: intermediaries and interpreters", en John Paynter, et al. (eds.), *Companion to contemporary musical thought*, London; New York, Routledge, 1992. Cit. en John Rink (ed.), *La interpretación musical...*, p. 221.

tiempo hacerlo. Los catálogos de ordenador y las posibilidades de intercambiar datos pueden por fin ayudar a solucionar esto³³.

Además, puntualiza que son pocos los centros educativos que ofrecen la posibilidad de recibir una educación musicológica que permita trabajar con grabaciones:

Sin tradiciones de un trabajo de erudición con grabaciones y con tan pocas organizaciones dedicadas a la enseñanza que hayan dado prioridad al acceso a las grandes colecciones, pocos estudiosos han sido llevados a trabajar con discos y cintas durante su formación como musicólogos³⁴.

Lo sorprendente es que estas líneas fueron escritas en el año 2000 y reflejan una realidad presente en varios países. En la actualidad es necesario un cambio, en el cual sean los propios Departamentos de Musicología los que demanden a la Universidad la posibilidad de presupuestar fondos para la compra de grabaciones, de equipos y programas computacionales, revistas especializadas y apoyos para la creación de cursos donde el alumno de musicología reciba una instrucción sobre cómo trabajar con estos materiales. La necesidad de ello estriba en ofrecer un programa académico de vanguardia dentro de las Universidades.

También hay que advertir que las grabaciones no son indestructibles, todos los soportes sonoros tienen un periodo de existencia limitado que se ve mermado por inadecuadas formas de conservación, las cuales pueden reducir aún más el periodo de vida útil de un formato. Eso se debe a que «la mayoría de los soportes sonoros no fueron diseñados tomando en cuenta su preservación, sino para permitir una calidad razonable de reproducción y un bajo coste de producción»³⁵. La situación es severa con relación a las grabaciones, originales y únicas, producidas en formatos como el cilindro de cera, el disco de pizarra, el rollo de pianola o la cinta. Pero incluso el CD puede sufrir problemas y enfermedades que impidan acceder a los sonidos con la misma calidad que fueron grabados. Si la comunidad académica espera demasiado para trabajar con estos documentos, se puede perder la oportunidad de estudiar musicológicamente en condiciones idóneas un gran número de grabaciones históricas.

Por otro lado, George Brock-Nannestad en su comunicación *Using recordings for documenting performance* (Usando grabaciones para documentar la interpretación) ofrecida en el 3er Symposium del Centre for the History and Analysis of Recorded Music (CHARM; Centro para el estudio de la historia y análisis de la música grabada), concluye que: el conocimiento que se debe tener al trabajar con grabaciones incluye un espectro amplio de técnicas y nociones de varias ciencias. En opinión de este autor, no existe una persona que tenga tan amplio conocimiento; por tanto, la cooperación entre los distintos expertos es necesaria para comprender mejor el verdadero alcance e influencia de la grabación en el mundo de la música, además de señalar que un lenguaje común debe ser encontrado³⁶.

³³ Timothy Day, *Un siglo de música grabada*, (trad. M.^a Jesús Mateo), Madrid, Alianza musical, 2002, p. 223. La edición original en inglés fue publicada dos años antes.

³⁴ T. Day, *Un siglo...*, p. 224.

³⁵ Lewis Foreman, *Systematic discography*, London, Clive Bingley, 1974, p. 18. Texto original: «Most sound media were not primarily designed with preservation in mind, but to produce reasonable quality play-back combined with low cost manufacture».

³⁶ George Brock-Nannestad, "Using recordings for documenting performance" [en línea], *CHARM Symposium 3: Transfer and the recording as historical document*, [Centre for the History and

El estudio de la grabación al ser algo relativamente nuevo, aún se encuentra en una fase inicial que se ha basado en aquello que el estudioso tuvo en el momento a su disposición. Esto debido a que no todos los compositores han grabado su propia música³⁷; no todos los países cuentan con centros de investigación, ni tienen las mismas áreas prioritarias de estudio³⁸; y no todos los investigadores cuentan con acceso a recursos y materiales sonoros abundantes. Asimismo, las discografías de compositores se encuentran en distintas fases de desarrollo, habiendo algunas completas y detalladas³⁹ y otras, donde el trabajo se encuentra en una etapa inicial en la que sólo se cuenta con discografías parciales⁴⁰.

No obstante a lo expresado por estos autores, la situación general ha cambiado en los últimos años y ello ha permitido recorrer, en poco tiempo, un camino bastante largo en el estudio de la grabación sonora y de la interpretación musical. Es previsible que en el futuro cercano la grabación sea tomada en cuenta cada vez más. En ese sentido, esperamos que este trabajo contribuya a incrementar el interés en las grabaciones y a enriquecer la metodología del registro sonoro.

Disponibilidad de material

La Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales afirma que «una proporción creciente de la herencia cultural de los últimos 100 años está en forma de grabaciones sonoras y de video»⁴¹. A continuación, se ofrecen algunas cifras sobre los fondos sonoros depositados en reconocidos centros de conservación.

En España sobresale la colección de grabaciones sonoras de la Biblioteca Nacional con más de 600.000 documentos⁴². Otras instituciones, como la Biblioteca de Cataluña o el Centro de Documentación Musical de Andalucía, cuentan también con fondos importantes. En el ámbito de Madrid, la Biblioteca Regional “Joaquín Leguina” se encarga del depósito legal de las obras editadas o

Analysis of Recorded Music] Royal Holloway, University of London, Egham, 20-22 April 2006, <http://www.charm.rhul.ac.uk/content/events/symp3.html> [consulta: 20 marzo 2008].

³⁷ Para una lista de los compositores que grabaron su propia música véase: Robert & Celia Dearling, *The Guinness book of recorded sound*, Middlesex, Guinness Superlatives Ltd, 1984, pp. 162-165.

³⁸ Entre los centros de investigación activos destacamos los siguientes: The Austrian Research Institute for Artificial Intelligence de Austria, The Centre for the History and Analysis of Recorded Music en el Reino Unido, y en España el Music Technology Group (MTG) de la Universitat Pompeu Fabra, entre otros, que nos parecen mantienen una actividad constante en relación con el desarrollo de nuevas tecnologías.

³⁹ Para ver una discografía en un estado avanzado de desarrollo véase: Wayne R. Shoaf, *The Arnold Schoenberg discography*, (intr. Leonard Stein), Berkeley, Fallen Leaf Press, 1994. Para conocer un ejemplo de una discografía referente a un intérprete, aunque de música popular, véase: Larry Kiner, *The Rudy Valle discography*, (prol. Rudy Thielemann), Westport; London, Greenwood Press, 1985.

⁴⁰ Ésta era la realidad de las grabaciones de *Iberia* antes de la presente tesis doctoral.

⁴¹ Afirmación encontrada en el sitio Web de la Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales (IASA). <http://www.iasa-web.org/join-iasa> [consulta: 10 de junio de 2010]. Texto original: «A growing proportion of the cultural legacy of the last 100 years is in the form of sound and moving image recordings».

⁴² Biblioteca Nacional de España, “Grabaciones sonoras” [en línea], Disponible en: <http://www.bne.es/es/Colecciones/GrabacionesSonoras/> [consulta: 10 junio de 2010]

producidas en dicha comunidad y tiene en su haber 42.000 discos y 22.500 casetes⁴³.

A escala mundial, destacan la Biblioteca Británica que cuenta con un fondo de 3.5 millones de grabaciones sonoras⁴⁴ y la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos con una cifra similar⁴⁵.

Es inmensa la cantidad total acumulada por dichos centros de conservación e igualmente impresiona la diversidad de los documentos; por ejemplo, la Biblioteca del Congreso tiene sus fondos repartidos de la siguiente manera: «La colección incluye más de 500,000 elepés, 450,000 discos de 78-rpm, más de 500,000 discos no publicados, 200,000 discos compactos, 175,000 cintas, 150,000 discos de 45-rpm y 75,000 casetes»⁴⁶.

Estas cifras, representativas de áreas geográficas distintas, indican que hay suficiente materia prima para trabajar este tipo de documentos de manera sistemática.

La grabación comercial

La grabación sonora ha cobrado una vital importancia debido al elevado número y variedad de registros disponibles. Como siguiente punto se define la grabación sonora comercial por medio de tres premisas que responden y justifican las preguntas siguientes ¿Qué es?, ¿Qué lugar jerárquico ocupa? y ¿Cuáles son sus límites temporales?

1ª premisa: La grabación sonora comercial es un producto, un documento y un objeto acústico-musical

La grabación sonora comercial es un producto y contiene una serie de elementos modificables que responden a las necesidades del consumidor para obedecer a ciertas leyes de mercado. Entre dichos elementos se encuentran la selección musical, el diseño, la distribución, la promoción y el precio. Del mismo modo, la grabación es un documento que puede ser adquirido, conservado y catalogado. Por último, al ser un objeto acústico-musical, puede servir como testimonio para probar y contrastar hipótesis relacionadas con el material sonoro incluido. Todos los elementos que la componen, así como su interacción, pueden ser estudiados de manera cualitativa y cuantitativa.

El crítico Simon Fritz opina algo similar cuando escribe: «la grabación en sí misma es un objeto musical, un objeto comercial y un objeto acústico»⁴⁷. Sin

⁴³ Biblioteca Regional de Madrid, “Colección de depósito legal” [en línea], www.madrid.org/bpcm Disponible en: <http://www.madrid.org/bpcm/bibreg04.html> [consulta: 11 de mayo de 2010].

⁴⁴ British Library, “Archival sound recordings” [en línea], British Library Sound Archive, Disponible en: <http://sounds.bl.uk/About.aspx> [consulta: 20 de abril de 2010].

⁴⁵ Library of Congress, “Recorded Sound Reference Center: collection highlights” [en línea], Disponible en: <http://www.loc.gov/rr/record/rssfacts.html> [consulta: 15 de mayo de 2010].

⁴⁶ Library of Congress, “Recorded Sound...”

⁴⁷ Simon Fritz, “Going critical: writing about recordings”, en *The Cambridge companion to recorded music*, (eds. Nicholas Cook; Eric Clarke; Daniel Leech-Wilkinson; John Rink), Cambridge; New York, Cambridge University Press, 2009, p. 271. Texto original: «The record itself is a musical object, a commercial object and an acoustic object».

embargo, no considera las características de la grabación como documento. Además, pensamos que lo musical y lo acústico se pueden reunir en una sola categoría y así se formula en el enunciado.

2ª premisa: La grabación sonora comercial está incluida dentro del concepto ‘registro sonoro’

El concepto ‘registro sonoro’ incluye a la grabación en sí misma, su posible ‘toma’ inédita, primera edición, remasterización y reedición.

Del mismo modo, el registro toma en cuenta la entrada discográfica que corresponde a una grabación arcaica imposible de reproducir; también al cilindro, rollo y disco que aún no han sido transferidos a un formato digital.

Asimismo, el término recoge la constancia de la existencia de una grabación por medio de críticas, fanzines y catálogos que documentan su producción. Dicho registro puede ser la única referencia existente de una grabación desaparecida, como ocurre con aquellos discos que fueron destruidos durante los conflictos bélicos o reciclados para producir nuevas grabaciones⁴⁸.

En consecuencia, se propone que el registro sonoro tiene un mayor alcance conceptual al englobar los tipos de grabación publicada, inédita, arcaica, no transferida y desaparecida. La grabación sonora comercial implica su publicación en el mercado y tiene un grado de jerarquía menor que el registro sonoro.

La Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales propone una división alternativa de las grabaciones: publicadas, no publicadas, transmitidas y entradas bibliográficas⁴⁹. Esta clasificación permite diferenciar las grabaciones publicadas de las transmitidas por radio y televisión. Además, toma en cuenta las desaparecidas y las no publicadas. Sin embargo, debido a que en este estudio, prácticamente sólo se abordan las grabaciones comerciales publicadas, hemos preferido no emplear dicha propuesta.

3ª premisa: La grabación comercial en soporte físico es un vestigio propio del siglo XX

La historia de la grabación tradicionalmente se ha dividido en tres etapas tecnológicas: acústica (1877-1925), eléctrica (1925-1983) y digital (1983-2011). No obstante, este trabajo propone fraccionar la historia de la grabación comercial en dos tipos de artículo: físico (1877-2010) y virtual (2000 en adelante). Esta segunda división toma en cuenta el cambio de paradigma causado por el comercio electrónico de la música a través de Internet.

Más aún, se decidió ubicar a la grabación comercial específicamente en el siglo XX, ya que la producción discográfica se mantuvo estable durante todo el

⁴⁸ Como ejemplo de esta política de reciclaje realizada en los Estados Unidos provocada por la escasez de shellac (goma laca) durante la Segunda Guerra Mundial véase el anuncio titulado: “Please! Don’t hoard old records - They are urgently required for Salvage” (¡Por favor! No acumule los discos - Se necesitan con urgencia para el rescate), en: Peter Martland, *Since records began: EMI, the first 100 years*, (ed. Ruth Edge), London, B. T. Batsford, 1997, p. 148.

⁴⁹ IASA, “Terminology” [en línea], Disponible en: <http://www.iasa-web.org/content/terminology> [consulta: 10 de junio de 2010].

siglo, a pesar de un fluir constante de soportes físicos y de tecnologías de grabación. La justificación de los límites temporales es la siguiente:

Por un lado, aunque los aparatos que marcaron el inicio de la era discográfica —el fonógrafo de Edison (1877) y el Gramófono de Berliner (1888)— pertenecen al periodo finisecular del siglo XIX, no es hasta comienzos del XX cuando fue posible la producción industrializada de las grabaciones. Por otro, a partir del año 2000 se popularizan los nuevos formatos digitales al ser posible su transmisión masiva en la red⁵⁰, lo que ocasionó que la grabación en formato físico perdiera la supremacía dentro del mercado discográfico. Durante la primera década del siglo XXI, el descenso en las ventas globales de dicho formato supone un cambio en la industria que permite situar el límite superior aproximado.

El proponer estas demarcaciones, se hace con fines de investigación como una forma de acotar el objeto de estudio. Con ello, se puede separar cada siglo a partir del documento principal de su proceso de comunicación musical, lo que permite establecer la siguiente relación:

Partitura = Siglo XIX	Grabación sonora (en formato físico) = Siglo XX	Archivo digital virtual = Siglo XXI
-----------------------------	--	---

Tabla 0-1 El documento principal de cada periodo

Estos documentos representan una ventana y una huella de su tiempo que recogen lo que ocurre sonoramente en la sociedad. Es necesario que los musicólogos se dediquen en la actualidad a estudiar el legado cultural del recién concluido siglo. En ese sentido, se debe identificar a la grabación sonora como el vestigio principal del siglo XX que, junto con otras fuentes (reseñas, partituras y textos), permite obtener una imagen nítida del quehacer musical en un lapso de tiempo determinado.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Dentro de los libros de referencia habría que mencionar *A century of recorded music: Listening to musical history*⁵¹, *Psychology of music*⁵², *Empirical musicology*⁵³, *The psychology of music*⁵⁴ y *Music performance: a guide to*

⁵⁰ El desarrollo de los códigos Mpeg-1, Mp3 (1995), Mpeg-4 y ACC (1998) fueron los que permitieron dicho cambio en la forma de transmitir y comercializar la música digital.

⁵¹ Timothy Day, *A century of recorded music: listening to musical history*, Yale, University Press, 2000. Existe también una traducción al español: Timothy Day: *Un siglo de música grabada*, M.^a Jesús Mateo (trad.), Madrid, Alianza musical, 2002.

⁵² Carl Seashore, *Psychology of music*, New York, Dover Publications, 1967. Ed. orig: McGraw-Hill, 1938.

⁵³ E. Clarke; N. Cook (eds.), *Empirical musicology...*, Para una valoración de este libro véase: Johanna Devaney (rev.), "E. Clark: *Empirical...*," en *Current musicology*, Columbia University, Department of music, 79-80, spring&fall 2005, pp. 271-282.

⁵⁴ Diana Deutsch (ed.), *The psychology of music*, 2ª ed., San Diego, Academic Press, 1999. Para una valoración de este libro véase: Daniel J. Levitin (rev.), "D. Deutsch: *The psychology...*," en *Music Perception*, 16(4), Summer, 1999, pp. 495-506.

*understanding*⁵⁵, los cuales permiten conocer los procedimientos y herramientas empleados en este tipo de investigación orientada principalmente a un mayor conocimiento de la interpretación musical⁵⁶. Estos libros establecen las líneas generales de investigación y las metodologías utilizadas en décadas pasadas y de ahí, su importancia. Se recomienda la lectura tanto de los textos como de las reseñas que se han hecho sobre ellos.

Las tesis doctorales sobre el mismo tema intentan aplicar la metodología de esos libros de referencia, y a diferencia de aquellos, las tesis pueden ser difíciles de acceso y consulta, especialmente las inéditas. Por tanto, en este apartado se ha preferido valorar lo realizado en tesis doctorales y su posible aplicación en este trabajo de investigación. A continuación, se señalan varios textos representativos dentro del estudio de la grabación sonora y en especial en relación con el piano, al mismo tiempo que se subrayan algunos problemas inherentes al trabajar con este tipo de documentos.

Robert Philip estudia en su tesis doctoral varios elementos musicales (entre ellos el ritmo, el rubato y el portato) a través de un corpus de grabaciones orquestales, con la intención de descubrir patrones y variaciones que ayuden a comprender los cambios de estilo de la interpretación orquestal encontrados en grabaciones en formato de disco de 78 rpm⁵⁷. Sin embargo, no se sigue el mismo procedimiento en esta etapa de la investigación sobre las grabaciones de *Iberia* al ser objeto de estudio la obra original para piano. No obstante, dicha tesis se tomará en un futuro como una referencia para analizar las transcripciones orquestales de *Iberia*, sobre todo con respecto a las grabaciones realizadas en discos de 78 rpm.

La tesis doctoral de Wei-Tsu Fan incluye un estudio comparativo entre las ediciones de la música de Liszt y las primeras grabaciones⁵⁸. Todo ello está en función de descubrir los cambios que aparecen en las grabaciones y relacionarlos con las ediciones existentes. Este trabajo fue posible debido a que el mismo Liszt compuso diferentes versiones de algunas obras y varios de sus alumnos aportaron variantes en sucesivas ediciones. Lamentablemente, realizar el mismo proceso en *Iberia* no es factible por dos razones: 1) Albéniz solo dejó escrito un manuscrito por cada una de las piezas de la colección y, aunque en la segunda tirada de la primera impresión incluyó pequeños cambios en las piezas del tercer cuaderno⁵⁹, éstos son leves modificaciones y no versiones alternativas de pasajes completos. 2) su fallecimiento cercano a la conclusión de *Iberia* le impidió realizar una

⁵⁵ John Rink (ed.), *Musical performance: a guide to understanding*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

⁵⁶ Estos libros son bastantes conocidos y están disponibles en la Biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, por lo que no nos detendremos aquí a comentarlos, aunque señalamos que deben ser leídos por cualquiera que quiera estudiar la interpretación musical. Preferimos enfocarnos al trabajo realizado en tesis doctorales de más difícil acceso y menos conocidas.

⁵⁷ Robert Philip, "Some changes in style of orchestral playing, 1920-1950, as shown by gramophone recordings", [Tesis doctoral: Ph.D], University of Cambridge: Faculty of Music, 1976. Esta tesis derivó en la publicación del siguiente libro: Robert Philip, *Early recordings and musical style. Changing tastes in instrumental performance, 1900-1950*, Cambridge; New York; Melbourne, Cambridge University Press, 1992.

⁵⁸ Wei-Tsu Fan, *Variant performance of Franz Liszt's piano music in early recordings: a historical perspective on textual alterations* [Tesis Doctoral: Ph.D], Northwestern University, Evanston, Illinois, Ann Arbor, University Microfilms International, 1991, 2 vols, [UMI number: 9213441].

⁵⁹ Véase: J. Torres Mulas, *Catálogo sistemático...*, pp. 412-413. y pp. 422-424.

edición revisada de la obra completa⁶⁰. Por otro lado, varios intérpretes han aportado soluciones personales a las dificultades de *Iberia*, tratando sobre todo de mantener lo escrito por Albéniz pero realizando una mejor distribución de las notas entre las manos y esto no es posible apreciarlo a través de las grabaciones.

Kyung-Ae Lee, en su disertación, contempla una serie de rollos *Welte-Mignon* para 'reproducing piano' grabados por el propio Claude Debussy en 1912, a través de una reedición en disco compacto⁶¹. El autor compara los manuscritos con esas grabaciones en busca del estilo interpretativo del compositor y de los cambios presentes en los rollos⁶². Albéniz, en contraste con Debussy y otros compositores, entre ellos Granados, no dejó constancia de ninguna de sus piezas para piano; tan sólo registró tres improvisaciones en cilindros de cera de la marca *Edison* en 1903⁶³. Pensamos que los registros de *Iberia* que Albéniz hubiera podido grabar en los últimos años de su vida, no hubieran hecho justicia a sus dotes de pianista virtuoso característicos en la década de 1890, momento cumbre de su etapa como concertista; ni tampoco a la obra misma, tal como la escribió. Por lo que más que lamentar el que Albéniz no dejara constancia sonora de *Iberia*, nos parece una pena que la tecnología de grabación llegara demasiado tarde a su vida.

En la misma línea que Lee, Paul Carson analiza las interpretaciones de algunos pianistas que trabajaron bajo la supervisión de Debussy e incluye el estudio de los rollos *Welte* que el compositor grabó de algunas de sus piezas⁶⁴. Este trabajo de tesis es importante, pues se hace un estudio comparativo de las interpretaciones de pianistas que trabajaron bajo la guía del compositor y que realizaron algunos de los estrenos. Asimismo, los contrapone a la manera de tocar el piano por parte del compositor, para encontrar un primer estilo interpretativo de la música de Debussy.

Es una lástima que Blanche Selva y Joaquín Malats no hayan registrado ninguna de las piezas de la colección y que Clara Sansoni sólo haya dejado constancia sonora de las dos primeras piezas de *Iberia* en un disco imposible de encontrar⁶⁵, pues si existiesen grabaciones de los dos primeros pianistas mencionados o apareciera un ejemplar de la tercera, ellas aportarían muchas ideas acerca del primer estilo interpretativo de dicha obra. En ese sentido, Luca Chiantore lamenta que Selva no haya dejado constancia sonora de ninguna de las

⁶⁰ Albéniz compuso por ejemplo dos versiones de 'La Vega'. En contraste, Liszt dejó varias versiones tanto de pasajes completos como de algunas de sus obras, tanto debido a su personalidad como al hecho de que vivió 74 años, veinticinco más que Albéniz. Y el número de ejemplos es lo que justifica en ambos casos la posibilidad de llevar a cabo o no una investigación con el enfoque de la tesis como la de Wei-Tsu Fan.

⁶¹ Kyung-Ae Lee, *A comparative study of Claude Debussy's piano music scores and his own piano playing of selections from his Welte-Mignon recordings of 1912* [Tesis doctoral: DMA], The University of Texas at Austin, Faculty of Graduated School, Ann Arbor, University Microfilms International, 2001, [UMI number: 3035961].

⁶² Kyung-Ae, además, tuvo la oportunidad de entrevistar a Mr. Casell, quien transfirió los rollos a disco compacto, lo cuál le da mayor seriedad a su trabajo al saber, de primera mano, que cambios fueron introducidos al momento de la transferencia y demás detalles técnicos de la grabación.

⁶³ Isaac Albéniz (int.), "tres improvisaciones", en *The Catalan piano tradition* [grabación sonora: CD], US, Vai Audio, VAIA/IPA 1001, 1992.

⁶⁴ Paul Carson, *Early interpretation of Debussy's piano music* [Tesis doctoral: DMA], Boston University, School of Music, Ann Arbor, University Microfilms International, 1998, [UMI number: 9828247].

⁶⁵ Esta pianista italiana dejó un registro en LP de 'Evocación' y 'El puerto' (LP 261177).

piezas de *Iberia*, siendo imposible la comprobación auditiva de sus ideas aparecidas en su libro *L'enseignement musical de la technique du piano*⁶⁶.

Thomas Willbanks, en su tesis, compara cuatro grabaciones representativas del *Segundo concierto para piano* de Rachmáninov, con la intención de ofrecer una primera perspectiva de cómo han cambiado las prácticas de interpretación de esa obra, durante el siglo XX⁶⁷. Primero, hace un repaso a la literatura referente a la interpretación tanto de principios como de finales de dicho siglo. Después, procede al análisis auditivo y a la comparación de las interpretaciones registradas en las grabaciones del propio compositor (1929), Van Cliburn (1958), Vladimir Áshkenazi (1972) y Lang Lang (2005).

Esta aproximación es parcialmente aplicable en *Iberia*, ya que no existe un grupo grande de grabaciones disponibles de donde escoger y que permitan la comparación de versiones representativas de todo el siglo XX, pues no se produjo ninguna versión integral en el formato de disco de 78 rpm. Y en relación con las pocas grabaciones de unas piezas en dicho soporte, algunas de ellas sólo existen como entradas en discografías y no se cuenta con el disco, físicamente. No obstante, las primeras versiones integrales aparecieron en álbumes LP en la década de 1950 y es posible realizar una comparación de versiones integrales representativas que aportaría una primera idea de cómo se ha interpretado esta colección de piezas en la segunda mitad del siglo XX. Esto es lo que se parcialmente se realiza en este trabajo de tesis doctoral con un número considerable mayor de registros que los contemplados por Willbanks, aunque restringiendo la valoración únicamente al tempo musical⁶⁸.

Un trabajo doctoral que viene a confirmar la dirección elegida en la investigación sobre *Iberia*, es el realizado por Per Dahl⁶⁹, quien defendió su tesis en noviembre de 2006, la cual versa sobre la tradición interpretativa en el siglo XX de la canción de Edvard Grieg *Jeg elsker dig Op. 3 no. 5*, a través de las grabaciones⁷⁰. Incluye una discografía de 318 entradas que datan desde 1889 hasta 2005, de las cuáles el autor tuvo la oportunidad de analizar la grabación sonora de 214 registros. El objetivo principal de su trabajo es demostrar que las interpretaciones se han homogeneizado a través del siglo XX. En su escrito, este estudioso toma en cuenta todos los soportes sonoros en los que la canción fue producida, aunque sin hacer distinción entre las distintas tecnologías. Asimismo,

⁶⁶ Luca Chiantore, *Historia de la técnica pianística: un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-Technik*, Madrid, Alianza, 2001, p. 523.

⁶⁷ Thomas Jack Willbanks II, *A comparison of early and late twentieth-century approaches to romantic piano performance as heard in four representative recordings of Rachmaninoff's second piano concerto op. 18* [Tesis doctoral: DMA], University of Nebraska, The Graduate College, Ann Arbor, University Microfilms International, 2007, [UMI number: 3258769].

⁶⁸ Éste es uno de los objetivos del proyecto de tesis doctoral. No obstante, en el trabajo de DEA se empezó a estudiar el factor de la duración temporal de un grupo de 30 integrales que nos permitió perfilar la metodología e identificar posibles versiones candidatas a ser analizadas en la tesis. Véase: Alfonso Pérez Sánchez, *"Iberia" de Isaac Albéniz: una nueva perspectiva a través de sus registros sonoros* [Trabajo de DEA], Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Musicología, 2008.

⁶⁹ Musicólogo de origen noruego. Profesor asociado de historia de la música en University of Stavanger. Investigador y consultor en The Norwegian Institute of Recorded Sound, Stavanger.

⁷⁰ Per Dahl, "Jeg elsker dig! Lytterens argument" [¡Te amo! El argumento del escucha] [Tesis doctoral: PhD], University of Stavanger, 2006. Existe un título alternativo de la canción tanto en alemán como en inglés: *Ich liebe dich* = *I love thee*, respectivamente.

hace un uso de la estadística descriptiva y de representaciones visuales de la onda sonora para analizar ese corpus de grabaciones⁷¹.

Tuve conocimiento de la existencia de este trabajo a principios de 2008; y en septiembre de 2010, gracias al sistema de préstamo interbibliotecario de la UCM, pude consultar la tesis doctoral. Al revisar la estructura de dicho trabajo escrito en noruego y leer el resumen en inglés, me di cuenta que la aproximación aplicada a *Iberia* es similar en algunos aspectos a la tesis de Dahl, pues en ambas se realiza una discografía, se contemplan los distintos soportes sonoros relacionados con la obra y se hace uso de la estadística descriptiva. No obstante, a diferencia de esa tesis, en este trabajo se estudia la iconografía presente en las carátulas de discos y se emplean los visualizadores de onda en un grupo homogéneo de grabaciones integrales, para estudiar el apego de los intérpretes a las indicaciones metronómicas de Albéniz, y la estabilidad rítmica, entre otros factores.

Las tesis doctorales anteriormente mencionadas abordan el estudio de la grabación sonora a través del análisis de las grabaciones comerciales, lo cual representa una línea general de investigación. Existe otra línea que se basa en estudios experimentales, con pianistas previamente seleccionados, cuyas interpretaciones son registradas en lenguaje MIDI⁷² y analizadas, aplicando herramientas computacionales desde donde se procesa la data obtenida. Ello permite el estudio de la interpretación expresiva.

En este sentido, un trabajo excelente y representativo que marca el camino que se está siguiendo con relación al análisis de la interpretación expresiva en el piano es la tesina realizada por Martin Gasser, titulada *Interactive visualization of expressive piano performance*⁷³. En ella, el autor hace uso de datos obtenidos a partir de un piano Böesendorfer SE 290, que permite registrar los eventos de la interpretación de un pianista y transferirlos a un archivo MIDI. Gasser propone una herramienta visual interactiva que permite el estudio de la expresividad (interpretación), y en la cual los datos provenientes de esa interpretación, se pueden visualizar a través de varias pantallas como son: “3D piano roll”, “3D performance worm”, “Multi-resolution tempo/velocity/pedal visualization” y “Tempo range/ROI (region of interest) specification”⁷⁴. Es un trabajo estupendo que presenta una plataforma informática atractiva y que permitirá en combinación

⁷¹ Este autor ofreció una comunicación sobre su trabajo de investigación en el *CHARM Symposium 4: Methods for analysing recordings* organizado por el Centre for the History and Analysis of Recorded Music en coordinación con el Royal Holloway, University of London, Egham. Dicho evento se realizó del 12-14 de abril de 2007. Per Dahl, “Tidying up tempo variations in Grieg's Op. 5 No. 3” [en línea], University of Stavanger, 2007, <http://www.charm.rhul.ac.uk/content/events/symp4.html> [consulta: 5 abril 2008]. Curiosamente este estudioso cierra su comunicación, dentro de dicho *Symposium*, en los siguientes términos: «Por tanto, estaría interesado en ver que alguien más hiciera un análisis similar de alguna otra pieza de música, de esa manera podríamos tener más data acerca de la homogenización de las interpretaciones. Espero que esta comunicación haya mostrado una manera de encontrar data importante desde el punto de vista musicológico y de usar la estadística simple para engendrar una ola de posibles explicaciones». En: P. Dahl, Tidying..., p. 7.

⁷² MIDI son las siglas de la “Musical Instrument Digital Interface” (Interfaz Digital de Instrumentos Musicales).

⁷³ Martin Gasser, *Interactive visualization of expressive piano performance*, [Magisterarbeit], Wien, Technische Universität, Wien, 2005. PDF disponible en línea en la siguiente dirección electrónica: <http://www.ofai.at/~martin.gasser/archive/masterthesis.html> [consulta: 2 mayo 2008].

⁷⁴ La traducción de esos términos al español sería: piano rollo tridimensional, gusano de la interpretación tridimensional, Visualización de resolución variable del tempo/velocidad/pedal, Visualización de una región de interés temporal específica.

con este tipo de pianos y el protocolo de la Interfaz Digital de Instrumentos Musicales, saber mucho más acerca de la interpretación expresiva en este instrumento.

No obstante, en la fase del trabajo en que nos encontramos, este tipo de enfoque para analizar la interpretación de *Iberia*, no constituye un propósito viable. Un estudio de estas características requeriría, aparte de trabajar directamente con pianistas que toquen la integral, una infraestructura con apoyo institucional y unos conocimientos más específicos sobre los medios necesarios para medir la interpretación expresiva en materia de lenguajes computacionales.

Antes de intentar estudios con pianos con tecnología MIDI, es prioritario abordar en esta primera etapa, el estudio de las grabaciones comerciales de *Iberia* para desarrollar una metodología que permita sacar el mayor provecho de los registros sonoros y la mayor información musical de las grabaciones. Esto en aras de obtener un cúmulo de datos que representen el primer acercamiento a la interpretación de esta obra, a través de la fonografía.

HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

Sinopsis metodológica

La tesis doctoral contempla una revisión histórica del legado sonoro de *Iberia* de Isaac Albéniz, así como la aplicación de recursos informáticos a factores musicales, para obtener una perspectiva complementaria. Esta dualidad permite ofrecer una valoración global y conocer el objeto de estudio de una manera más completa.

Aunque se está al tanto del estado de la cuestión y del marco teórico donde se suscribe el estudio de la grabación sonora, al ser *Iberia* un caso muy especial, se tuvo que desarrollar una metodología específica para estudiar sus registros sonoros. Con la ventaja de que dicho método de análisis puede ser aplicado a otros documentos sonoros representativos del siglo XX.

Se parte del conocimiento de la existencia de un grupo de grabaciones, del cual destaca un corpus importante de versiones integrales cuyo análisis estaba pendiente. Sin embargo, antes de un estudio de estos registros sonoros, era indispensable disponer en primer lugar de una discografía actualizada que censara todas las versiones comerciales⁷⁵. Para ello se consultaron varios manuales referentes a la catalogación de registros sonoros con el objetivo de conocer las variables y de ser capaces de leer los datos contenidos en las discografías y en los catálogos antes de la realización del índice de grabaciones de *Iberia*⁷⁶.

Por otro lado, Peter Johnson menciona que el primer paso a dar al comienzo del estudio del registro sonoro «consiste en conocer y comprender las diversas tecnologías y cómo pueden haber influido en lo que oímos en una

⁷⁵ Dicho índice se ofrece en apéndice A, en la sección de material complementario de este trabajo.

⁷⁶ En la sección referente a las líneas de investigación, dentro del subapartado “Tipos de catalogación” se muestra las diferencias entre las distintas fuentes, sus funciones y la forma de catalogar los registros sonoros. Se recomienda la lectura de dicho texto antes de iniciar la lectura del primer capítulo, a menos de que se esté familiarizado con este tema.

grabación»⁷⁷. Esto parece una simple recomendación pero, cierto es que haber leído sobre la historia de la tecnología de grabación es un requisito indispensable si se quiere estudiar seriamente el estilo y comparar distintas versiones, pues los resultados pueden estar influenciados por los soportes sonoros; esto debido a las limitantes, ventajas y desarrollo de la tecnología de grabación a través del tiempo.

Es por ello, que como segundo capítulo del trabajo de DEA, decidimos realizar un estudio paralelo de la tecnología de grabación y de los distintos soportes sonoros, pues lo consideramos un prerrequisito para estar en condiciones de comparar versiones de una obra aparecidas en distinto tiempo o en formatos diferentes. Este estudio previo nos permite fundamentar el motivo por el cual aquí se estudien las grabaciones en formato de disco compacto sin tener en cuenta los registros parciales existentes en otros formatos.

La iconografía presente en las carátulas era un tema que pensamos podría ayudar a contextualizar esta obra dentro del imaginario asociado a ella. Es así que se decidió reunir la mayor cantidad de carátulas y analizarlas iconográficamente para detallar las tendencias que los diseñadores gráficos han asociado a esta colección de piezas. Se descubrió que ellas, además permiten encontrar reediciones en un mismo formato que lleven igual número de catálogo, pero sin embargo, sean producidas en años diferentes.

Por último, creemos que la aplicación que se hace de la estadística en el campo de la musicología es bastante variable⁷⁸ y al no estar adaptada de manera apropiada a la data musical, provoca que a veces sus herramientas sean usadas en contra de los propios principios de esta ciencia. No obstante, pensamos que el uso que se le puede dar a la estadística dentro de la musicología, enriquece y permite un estudio sistemático de varios elementos y patrones musicales. Freeman y Merriam, comentan las ventajas de la aplicación de la estadística:

Las técnicas estadísticas provén al investigador con cálculos precisos de la homogeneidad de un grupo de objetos. [...]. Comparaciones hechas por promedios estadísticos no necesitan basarse en juicios intuitivos ni están sujetas a la revisión conforme a la opinión de un experto. [...]. Estas técnicas pueden aportar un sistema y precisión al momento de construir y comparar grupos clasificados⁷⁹.

Por lo que, el doctorando consideró necesario el actualizar sus conocimientos sobre el tema para ser capaz de relacionarlos con un aspecto estable y cuantificable como lo es la duración temporal y las marcas metronómicas de un grupo de grabaciones, aspectos desarrollados en la tercera parte de este trabajo.

⁷⁷ Peter Johnson, "El legado de las grabaciones", en John Rink (ed.), *La interpretación musical*, (trad. Barbara Zirman), Madrid, Alianza Editorial, 2006, p. 233.

⁷⁸ En 1956 Freeman y Merriam mencionan que en realidad aplicaciones estadísticas como tales no han sido realizadas en el campo de la musicología comparativa. Véase: Linton Freeman; Alan Merriam, "Statistical classification in anthropology: an application in ethnomusicology", en *The garland collection of important ethnomusicological articles in seven volumen*. (ed. Kay Kaufman), New York, Garland Publishing, 1990, p.149. No obstante, 50 años después de la aparición de este artículo, la forma de usar la estadística dentro de la musicología se ha desarrollado, prueba de ello es la propuesta de W. Luke Windsor en su escrito, "Data collection: experimental design and statistics in music research" en E. Clarke: *Empirical...*, pp. 199-222.

⁷⁹ W. L. Windsor, "Data...", p. 148.

Problemas de investigación

Los esfuerzos estuvieron encaminados a explotar al máximo los datos relativos a los registros sonoros aparecidos en las grabaciones, dentro de la bibliografía relacionada con Albéniz y otras fuentes, con el objetivo de dar respuesta a una serie de interrogantes. Habiendo realizado una primera aproximación a ellas, se observó que cada autor había realizado su discografía de manera individualizada y con objetivos diferentes. Se pensó que debíamos ultimar una catalogación sistemática de las versiones integrales. Para ello, había que responder lo siguiente:

- ¿Cuántas eran las versiones integrales existentes?
- ¿Cuáles eran los datos identificativos correctos de esas versiones?

Al tiempo que se estudiaban las fuentes y se realizaba la discografía que se propone en este trabajo, se observó que la representación gráfica de las carátulas era diversa y no había sido abordada con anterioridad, desconociéndose la gran mayoría de las portadas. Por lo que se formularon las siguientes preguntas:

- ¿Cuáles eran los temas asociados a las versiones integrales?
- ¿Cuál era el grado de iconicidad de las distintas versiones?
- ¿Podrían asociarse algunas de las carátulas a maneras de ser de los distintos mercados discográficos?

En referencia a la duración temporal, se vio que existía un rango bastante amplio con relación a ese parámetro por lo que se quiso saber:

- ¿Cuál era el grado de variabilidad y los límites naturales de la duración temporal?
- ¿Cuáles intérpretes ofrecieron en sus versiones duraciones temporales extensas y breves?
- ¿Cuál era el promedio de la duración temporal del grupo de treinta versiones?
- ¿Qué proporción de pianistas respetaban las marcas metronómicas indicadas por Albéniz en la partitura?
- ¿Cuáles pianistas mostraban perfiles metronómicos similares en cada una de las piezas?

Estas inquietudes motivaron la formulación de los cinco problemas de investigación que se propone responder el presente trabajo:

- ¿Cuál es el corpus completo de grabaciones integrales de *Iberia* y cuáles son los datos correctos de las entradas con información dispar?
- ¿Cuál es el perfil del pianista que graba *Iberia* y cuáles son las concordancias biográficas del grupo de pianistas escogido?
- ¿La representación visual de *Iberia* es la misma en todas las épocas y los distintos mercados discográficos?
- ¿Cuál es el grado de variabilidad de la duración temporal presente en las distintas versiones integrales?
- ¿Cuál es el apego temporal de los pianistas a la partitura en cuanto a las marcas metronómicas?

La primera formulación se resuelve en el primer capítulo, el segundo problema se comenta en el tercer acápite, la tercera interrogante se aborda en la segunda parte y las dos últimas cuestiones se analizan en la tercera parte.

Hipótesis de trabajo

El presente estudio parte de un grupo de hipótesis de trabajo: una general y cuatro específicas, las cuales permitieron explorar distintas posibilidades y argumentaciones.

La originalidad dentro de lo común como meta, es lo que mueve a los agentes de la cadena discográfica a intentar superarse los unos a los otros, por lo que se pensó que la siguiente hipótesis podía ser verdadera:

- ❖ La diversidad es el motor que ha motivado a las compañías discográficas e intérpretes a dejar constancia de una nueva versión. Para ello la grabación es tratada como un producto comercial que responde a las leyes de consumo y emplea un imaginario musical, visual y textual para producir una versión única.

El afirmar esto obliga a distinguir entre lo heterogéneo y lo homogéneo, ello significa que se deben contextualizar una serie de manifestaciones antes de poder dar argumentos para la defensa de dicho enunciado.

Hipótesis específicas:

Con respecto a la iconografía de las carátulas la idea común es que en ellas aparecen tópicos españoles, sin embargo, no hay trabajo alguno que defina dichos tópicos, además en este trabajo se pone en entredicho que esto sea totalmente cierto. Ello fue formulado inicialmente con la siguiente afirmación:

- ❖ Los temas iconográficos incluidos en las portadas responden a tendencias temporales, geográficas y culturales. En ese sentido, los sellos discográficos a través de las representaciones intentan ofrecer, con los medios propios de su tiempo y tomando en cuenta su zona de cobertura, una portada llamativa al posible comprador para que adquiriera una nueva versión de *Iberia*.

Con relación a la duración temporal parece obvio suponer que:

- ❖ Mientras más larga es la pieza, mayor es la posibilidad de variación en la duración temporal.

Sin embargo, como se explica y demuestra en el sexto capítulo, esta afirmación es parcialmente verdadera

Poco después de finalizadas las primeras pruebas que contrastaban las duraciones temporales de las versiones integrales de *Iberia*, se hizo público el fraude discográfico relacionado con la pianista Joyce Hatto. Ello motivó la intención de comprobar la siguiente hipótesis:

- ❖ Las duraciones temporales de las piezas, así como la total de la integral de la grabación de Joyce Hatto serán valores extraordinarios al comparar sus tiempos contra los valores representativos del grupo de 44 pianistas.

Los resultados fueron sorprendentes al considerar las duraciones de la versión de Hatto, su edad y estado de salud en el año que realizó el registro.

Después de una escucha de las grabaciones, me percaté que en algunas piezas los pianistas parecían adoptar tiempos que no concordaban con las indicaciones del compositor. Lo que fue recogido en la siguiente hipótesis

- ❖ Pocos pianistas se acercan a las marcas metronómicas indicadas por Albéniz en ciertas piezas de la colección. Además, aquellas piezas sin indicaciones específicas, como ocurre en el primer cuaderno, generarán problemas al momento de decidir los tiempos adecuados.

Es en el séptimo capítulo donde se comentan cuáles son los pianistas que respetan el tiempo inicial y aquellos que deciden no hacerlo, además de ofrecer una alternativa a la falta de indicaciones en el primer cuaderno.

Iniciamos este trabajo de investigación con la convicción de que la respuesta a estos problemas y la verificación o negación de las hipótesis de trabajo planteadas, nos acercaría al conocimiento sobre *Iberia* desde este nuevo enfoque.

Objetivos

Los objetivos del presente estudio son:

- a) Desarrollar una metodología para estudiar los distintos elementos del registro sonoro al considerarlo como un producto.
- b) Realizar una discografía de las grabaciones integrales y las fichas bibliográficas de los pianistas que las han registrado.
- c) Relacionar la nacionalidad de los pianistas con la historiografía.
- d) Encontrar la edad promedio del pianista que graba la integral.
- e) Analizar, mostrar y contrastar de manera clara las representaciones visuales en las carátulas de las grabaciones.
- f) Identificar las tendencias en cuanto a la relación simbiótica entre la música y su representación visual.
- g) Estudiar de manera sistemática la duración temporal del grupo de grabaciones integrales seleccionado.
- h) Establecer los límites naturales de la duración temporal en las versiones integrales.
- i) Conocer los tiempos medios de la duración temporal de cada una de las piezas de *Iberia*.
- j) Ordenar el grupo de versiones integrales de acuerdo con la duración total de la obra.
- k) Comparar el grupo de grabaciones con una duración MIDI.
- l) Estudiar y comparar de manera sistemática las marcas metronómicas obtenidas de los extractos de audio del grupo de grabaciones.

Definición de conceptos

Fuentes

En cuanto a las fuentes para la realización de nuestra discografía, consideramos como fuente primaria a la grabación comercial, es decir al disco mismo. Dentro de las fuentes secundarias, por un lado, tenemos a las principales que son trabajos contenidos en la bibliografía referente a Isaac Albéniz y su obra; por otro, las complementarias que se refieren a otro tipo de fuente como catálogos comerciales o de instituciones de conservación, los cuales ayudan a completar el

corpus de grabaciones con los registros restantes no incluidos en las fuentes principales.

Internet también cobra importancia en nuestro estudio, pues varias referencias las complementamos a través de este medio de difusión. No obstante, se ha sido especialmente cuidadoso en tener en cuenta páginas Web fidedignas y dar la referencia completa, así como especificar las últimas fechas de consulta.

En cuanto a las traducciones de los libros sin una versión en español, hemos optado por ofrecer en el cuerpo del texto una traducción, no siempre literal, con la intención de respetar la idea original. Todas las citas importantes, o provenientes de textos de difícil acceso, incluyen el texto en el idioma original en la nota a pie de página donde aparece la referencia bibliográfica.

Grabación y registro sonoro

Dentro del texto se manejan una serie de conceptos que conviene definir desde un inicio:

Hablando de manera general el registro sonoro incluye a la grabación sonora, sus reediciones y entradas discográficas. No obstante, de manera particular, al restringir el objeto de estudio a un grupo homogéneo de grabaciones se pueden utilizar estas palabras como sinónimos para designar piezas sueltas grabadas.

En el trabajo se establece una diferencia entre los términos soporte y formato. El soporte incluye cuatro conceptos: rollo, disco, cinta y disco compacto; el formato, designa a cualquiera de las siguientes tecnologías: rollos del “reproducing piano” y rollos para pianola; discos de 78, 45 y 33 rpm; cinta magnética y casete; disco compacto y súper audio disco compacto.

La diferencia más marcada entre una discografía y un catálogo es que la discografía es el índice de los registros sonoros recopilados por los investigadores en distintas etapas; el catálogo, es el inventario realizado por compañías y por instituciones de conservación de las grabaciones que les pertenecen.

Con respecto al uso de los términos, número de catálogo y signature, se asume un criterio similar al aplicado en el caso anterior. Número de catálogo se refiere a la identificación dada por el sello discográfico; signature, es el número independiente que señalan las instituciones de conservación, al catalogar una determinada grabación.

Abreviaturas

BL	Biblioteca Británica (British Library, London)
BCAT	Biblioteca de Cataluña (Biblioteca de Catalunya)
BNE	Biblioteca Nacional de España (Madrid)
BNF	Biblioteca Nacional de Francia (Bibliothèque Nationale de France)
c.	compás
cs.	compases
ca.	cerca de (circa)
cat.	catalogador, categoría
CD	disco compacto
CDMA	Centro de Documentación Musical de Andalucía

Co.	company
coord.	coordinador
RCSMM	Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
Dif	diferencia
dir.	Director
D.L.	Depósito Legal
DMA	Doctor in Musical Arts
DMEH	Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana
dur.	duración
ed.	editor, edición
Esp.	España
New Grove	The New Grove Dictionary of Music and Musicians
LC	Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos (Library of Congress, US)
MIDI	Musical Instrument Digital Interface
MS	Microsoft
No. no.	number
Nº n.º num.	número
p/pp	página/s
prol.	prólogo
rev.	review
rpm	revoluciones por minuto
RPRF	The Reproducing Piano Roll Foundation
SACD	súper audio disco compacto, súper audio CD
trad.	traducción
UK	United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland
US	United States of America
vol.	volumen

La abreviatura de ‘revoluciones por minuto’ (rpm) la hemos dejado en minúscula y sin puntos intercalados ni punto final, ello obedece a una cuestión de formato, pues el utilizar puntos intercalados era demasiado abarrotado y el emplear un punto final rompía las frases en las que aparecía este tecnicismo. Debido a que este texto trata sobre grabaciones, abundaban las frases que aparecían cortadas por el punto de esta abreviatura. Teniendo todo ello en cuenta se trata aquí como si fuera una sigla, es decir, en minúscula y sin puntos ni punto final. De manera similar, se ha variado en casos específicos la presentación de algunas palabras que en el cuerpo del texto van en cursiva o entre comillas. Sin embargo, cuando aparecen en tablas, gráficas e ilustraciones, el texto aparece sin formateo para ganar en homogeneidad y claridad en estos recursos visuales.

Además, se ha decidido escribir sin cursiva los términos relacionados con la grabación sonora que, aunque son vocablos de origen inglés, la mayoría de ellos ya no llevan tal distinción en libros escritos en español relacionados con esta temática, por lo que siendo esta tesis un trabajo especializado se consideró que no hace falta diferenciar esos términos técnicos gráficamente. Entre las palabras que caen en esta categoría aparecen por ejemplo: set, digipack, CD-player MIDI, SACD. Con ello, el texto gana en limpieza al utilizar la cursiva sólo para distinguir otros elementos textuales, como podrían ser los documentos citados dentro del texto.

LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN VIABLES EN RELACIÓN CON LA GRABACIÓN SONORA

Uno de los objetivos de esta investigación era desarrollar una metodología para analizar los distintos elementos del registro sonoro pues, en el estado de la cuestión realizado, se observó que faltaba un trabajo que ofreciera una guía de estudio global. En este apartado presentamos una propuesta, especializada y actualizada, que permite estudiar el registro sonoro desde un enfoque sistemático y obtener una valoración completa del documento¹. Dicha metodología se aplica de modo orgánico en las partes centrales de la tesis doctoral.

CAMPOS DE ESTUDIO

Gracias a la aparición de fonotecas, al depósito legal de grabaciones, a la acumulación de registros y a la incursión de la grabación en revistas especializadas, la comunidad musicológica empieza a reconocer la naturaleza caleidoscópica de la grabación sonora.

Esto ha incentivado una comunicación multidisciplinar entre académicos. Como señala *The Cambridge companion to recorded music*: «[...] el interés en las grabaciones establece nuevas conexiones interdisciplinarias, ya que el trabajo con música grabada está siendo llevado a cabo no sólo —ni principalmente— por musicólogos, sino también por teóricos de la cultura, sociólogos e historiadores de la tecnología»². En consecuencia, la participación de varios profesionales ha diversificado los enfoques para estudiar la grabación y a su vez ha generado nuevos problemas en la forma de hacer interactuar el trabajo en equipo.

¹ Parte de este texto fue presentado en formato de comunicación por el doctorando en una sesión titulada: “Propuestas de metodología especializada”, la referencia es: Alfonso Pérez Sánchez, “Fuentes y recursos para la investigación integral del registro sonoro”, *III Jornadas de Estudiantes de Musicología y Jóvenes Musicólogos: “Franqueando barreras académicas: la musicología en busca del acercamiento interdisciplinar”*, Jove Associació de Musicologia, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 21-23 abril 2010.

² Nicholas Cook; Eric Clarke; Daniel Leech-Wilkinson; John Rink, “Introduction”, *The Cambridge companion to recorded music*, Cambridge; New York, Cambridge University Press, 2009, p. 2. Texto original: «[...] the focus on recordings is establishing new interdisciplinary links, for work on recorded music is carried out not just – not even mainly – by musicologists, but also by cultural and media theorists, sociologists and historians of technology».

Hemos dividido el estudio musicológico de la grabación sonora en cinco campos generales: 1) catalogación, 2) carátula, 3) onda sonora, 4) folleto, y 5) aspectos complementarios. El orden de dichos campos facilita una comprensión progresiva del objeto de estudio.

Para realizar una investigación discográfica completa, lo primero que se debe hacer es una catalogación completa de los registros sonoros existentes de una obra musical. Además, es importante que las grabaciones aparezcan correctamente catalogadas dentro del índice discográfico, ya que su identificación exacta permitiría establecer conjeturas temporales y posibles influencias entre los músicos que grabaron las distintas versiones.

Un segundo paso, sería el estudio de las carátulas como complemento a la catalogación ya que las representaciones visuales incluidas en las portadas ayudan a distinguir las ediciones de una grabación. Este aspecto permite conocer el imaginario visual asociado a una composición específica.

En tercer lugar hay que abordar el estudio de la grabación musical. Por medio de la onda sonora se pueden contrastar las lecturas recogidas en las grabaciones de una misma obra y, a través de las herramientas adecuadas, analizar una muestra sonora con distinto grado de profundidad.

El cuarto peldaño se dedica al folleto. Este texto ofrece la información sobre el intérprete, el compositor y la obra. Y sirve de punto de partida para realizar un esbozo biográfico del grupo de músicos. Con la intención de descubrir patrones que permitan crear un perfil general del intérprete es importante recoger toda la información posible que no siempre se encuentra.

La última categoría toma en cuenta la referencia técnica escrita sobre el embalaje. El lugar de grabación, el tipo de instrumento y la tecnología empleada permiten saber más sobre las condiciones en que los intérpretes realizaron sus grabaciones. Sin embargo, estos datos son complementarios y por tanto muchas veces son suprimidos, lo que obliga a buscar la información faltante en fuentes complementarias y por ello se recomienda abordarlos en una etapa avanzada del estudio.

A continuación se comenta detalladamente la metodología de estudio aplicada a cada uno de estos campos.

LA CATALOGACIÓN

Cuando la grabación pasó de ser un proceso artesanal a uno industrializado, surgió la necesidad de contar con catálogos comerciales que identificaran correctamente los registros. Los primeros índices se originaron dentro de la industria.

El primer catálogo de grabaciones a la venta fue un panfleto de 10 páginas producido por *Columbia Phonograph Co.* en 1891 [...]. Desde entonces, cada compañía, en todo el mundo, ha producido catálogos completos o parciales variando en calidad desde la importante hoja de papel hasta libros empastados. Varias compañías mantienen un departamento exclusivo para catalogar sus productos³.

³ Robert & Celia Dearling, *The Guinness book of recorded sound*, Middlesex, Guinness Superlatives Ltd, 1984, p. 108.

Por otro lado, los centros pioneros de investigación utilizaron la tecnología de grabación en sus trabajos de campo, lo que les obligó a crear sus propias catalogaciones y transcripciones del material recolectado. Poco después, aparecieron discografías realizadas por coleccionistas aficionados al jazz⁴ y, gracias a las revistas de crítica, surgieron las primeras reseñas.

La musicología tradicional del siglo XX se ocupó de reconstruir la historia de centurias anteriores a ese período y en general dejó de lado el registro sonoro. Como consecuencia, las grabaciones fueron confinadas a los apéndices de trabajos musicológicos formando parte de escuetos e incompletos índices discográficos. No obstante, en las últimas décadas se ha tomado conciencia general de las posibilidades de grabación, debido en parte a la aparición de medios informáticos que facilitaron la documentación del registro sonoro.

En la actualidad, las grandes bibliotecas tienen catálogos en línea que permiten una primera aproximación a un registro sonoro⁵. Sin embargo, a través de estos recursos electrónicos aún no es posible conocer el texto y la iconografía asociados a una grabación⁶. Para saber sobre estos aspectos hace falta ir al recinto de conservación y revisar físicamente el material.

Al visitar una fonoteca, una buena práctica es comprobar y completar la información del catálogo, examinando el ejemplar de donde fueron tomados los datos. Además, se debe leer el texto del folleto y observar con detenimiento la carátula de la grabación. Siempre que sea posible hay que escuchar el material sonoro, aunque ello dependerá del tipo de soporte, el estado del documento, la normativa de acceso y la tecnología disponible en el centro de conservación.

De manera complementaria, estas instituciones ofrecen servicios especiales como duplicar la pista de audio y reproducir la portada y el texto. Las copias permiten al investigador realizar su trabajo fuera del centro aunque éstas deben ser empleadas con fines de estudio o crítica.

El realizar una discografía se puede volver una pesquisa muy lenta porque requiere paciencia para completar una búsqueda en el mayor número de fuentes posibles. Además, hace falta tener buena memoria para correlacionar las referencias, grabaciones, intérpretes y números de catálogo. No obstante, las discografías son necesarias e importantes, ya que constituyen el fundamento en el que se debe basar un análisis discográfico y, sobre todo, un estudio discológico.

Tipos de catalogación

Es importante saber leer la información contenida en las distintas entradas discográficas, ya que ello permite encontrar con facilidad los datos que uno busca en catálogos, discografías y reseñas.

⁴ «La primera discografía apareció en los Estados Unidos en 1919. Fue llamada *Phonobretto*, y mencionaba más de 700 grabaciones de canciones y diarios hablados». En: R. & C. Dearling, *The Guinness book...*, p. 109.

⁵ Como ejemplo del tipo de aproximación al momento de catalogar un documento de esta naturaleza véase: Richard P. Smiraglia, *Describing music materials. A manual for descriptive cataloging of printed and recorded music, music videos and archival music collections: for use with AACR 2 and APPM*, 3.^a ed., Minnesota, Soldier Creek Press, 1997, pp. 43-80.

⁶ En el caso de los LP la reseña solía aparecer impresa en la contraportada de los discos o en el interior del álbum.

La tabla 0-2 muestra cuatro entradas discográficas procedentes de las fuentes documentales de esta investigación, y los párrafos siguientes describen cada una de ellas.

Tipo de publicación	Ejemplo/Entrada
Catálogo Comercial	<i>Rollos musicales victoria Catálogo general</i> (1929: 28) 'ALBENIZ (Isaac) Iberia (12 impressions) 7 1567 I. Evocación'
Catálogo Discográfico	Francis & Cuming. <i>World encyclopædia of recorded music</i> (1952:3) 'ALBENIZ, Isaac Evocación (Iberia No. 1) G. Soriano G.C 3799 (Falla: Vida breve, Danza 2)'
Discografía	Justo romero. <i>Isaac Albéniz</i> (2002: 239) 'Alicia de Larrocha DECCA 433 926-2 ADD (1973)'
Reseña	<i>Ritmo</i> : especial Albéniz (junio 2009: 14) 'Iberia. Rosa Torres-Pardo. Piano. Glossa. 98005. DDD. 2CDs' (incluye texto corto valorativo y detalle de la portada)

Tabla 0-2 Ejemplos de entradas discográficas

La primera corresponde a un catálogo de rollos de pianola de la marca Victoria. La información contenida en la entrada —que distinguimos con comillas simples— hace referencia al autor, la obra, el precio en pesetas, el número de catálogo y la pieza.

Como segunda fuente referida aparece el catálogo discográfico de Francis & Cuming. Por la fecha de publicación se infiere que recoge principalmente grabaciones en discos de 78 rpm. La entrada indica el nombre del compositor, la pieza y su número, la colección, el intérprete, la inicial del sello⁷ y el número de catálogo. Entre paréntesis aparecen el autor, la obra y la pieza incluida en la segunda cara del disco.

El tercer ejemplo pertenece a una discografía dedicada a la obra de Isaac Albéniz. La entrada incluye el nombre de la intérprete, el sello, el número de catálogo, el proceso de grabación⁸ y la fecha de publicación.

La última, corresponde a una reseña aparecida en una revista especializada. El título incluye la obra, la intérprete, el instrumento, el sello, el número de catálogo, la tecnología, y el número discos. En el texto de la crítica se valora la grabación y se incluye un detalle de la carátula.

Estas entradas discográficas son concisas. No obstante, la documentación de una grabación puede ser también muy específica y como ejemplo, se incluye la entrada de un catálogo publicado por el Centro de Documentación Musical de Andalucía⁹.

Catálogo de discos de 78 y 80 rpm en el Centro de Documentación musical de Andalucía.

844

Albéniz Isaac

⁷ G = Gramophone.

⁸ ADD significa que para la grabación se usó una cinta análoga y posteriormente en la mezcla, edición y remasterización, se utilizó una cinta digital.

⁹ Reynaldo Fernández Manzano, (dir.), 1995. *Catálogo de discos de 78 y 80 rpm. en el Centro de Documentación Musical de Andalucía*, (cat. Beatriz de Miguel Albarracín,), [Sevilla]: Consejería de Cultura, 1995, pp. 225-226.

Suite Iberia. Evocación ; Córdoba [Grabación sonora] / (Albéniz). — [S.l. : s.n., 1935] (Barcelona : fabricado por la Compañía del Gramófono-Odeón) 1 disco : 78 rpm. ; 30 cm
 Fecha tomada del cat. general La Voz de su Amo de 1935
 Grabado en DAT y casete n.º 69
 Arthur Rubinstein, piano.
 N.º de matriz CC 15588, CC 15589
 La voz de su Amo DB 1266 (etiqueta roja)
 1. Música española del siglo XX. 2. Piano. I. Albéniz, Isaac. [Cantos de España. Córdoba]. II. Rubinstein Arthur, piano. III. TITULO. IV. TITULO: Córdoba
 CDM-DP 288 R.9.618
 R.11.241

El título del catálogo indica que sólo contiene los discos de 78 y 80 rpm que son conservados en dicho centro¹⁰. Como se puede observar, el tipo de entrada es muy completa. Los datos incluidos en el ejemplo son:

- a) El número general de la entrada.
- b) El autor (compositor en este caso).
- c) El título general de la obra musical.
- d) La pieza contenida en el adverso.
- e) La pieza contenida en el reverso.
- f) El tipo de documento.
- g) Abreviaturas de sine loco = sin lugar; sine nomine = sin editor y el año. Entre paréntesis aparece la información del lugar y el editor.
- h) El número de discos, el número de revoluciones por minuto y el tamaño del disco.
- i) La fuente de donde procede la fecha¹¹.
- j) Los formatos a los que ha sido transferido este disco: cinta de audio digital (DAT=digital audio tape) y casete.
- k) El nombre del intérprete y el tipo de instrumento.
- l) Los números de matrices de los lados adverso y reverso respectivamente.
- m) El sello discográfico, el número de catálogo y el color de la etiqueta adherida al disco.
- n) La referencia al material incluido en el reverso del disco: el tipo de música, el autor, la obra, el intérprete, el instrumento y los títulos de la pieza.
- o) La signatura topográfica.
- p) El número de registro.

En este ejemplo, los datos del inciso *n*) concuerdan con el encabezado principal ya que ambos lados del disco incluyen material del mismo compositor.

¹⁰ El título refiere a dos velocidades de reproducción ya que los discos acústicos no contaban con una velocidad estándar y los eléctricos especificaban 78 rpm. M^a Pilar Gallego Gallego escribe sobre esta cuestión: «el número de revoluciones era variable —74, 82 y hasta 90— y no se hizo uniforme —78,26— hasta que Joseph P. Maxwell y Henry C. Harrison aplicaron el sistema de grabación eléctrica que se comercializó en 1925 por Victor y Columbia». En: M^a Pilar Gallego Cuadrado, “Introducción”, en *Catálogo de discos de 78 rpm. en la Biblioteca Nacional*, (dirs. Nieves Iglesias Martínez; Pilar Gallego Cuadrado), Madrid, Ministerio de Cultura, 1998, p. XVI. Además, el disco de 78 rpm suele también identificarse como disco de pizarra, del mismo modo que al disco de 33 rpm se le llama disco de vinilo.

¹¹ Lo que sugiere que este dato tampoco aparece en el disco mismo.

No obstante, cuando esto no ocurre, la referencia cruzada¹² se convierte en una guía para estudiar el tipo de repertorio que se publicó de manera conjunta en estos discos.

Mientras más información contenga una entrada discográfica, mayor será la posibilidad de conocer la historia y circunstancias de una grabación. En ese sentido, es prioritaria la creación de discografías especializadas que sigan las normas de catalogación y refieran también al folleto y a la carátula; elementos importantes desde el punto de vista discológico, pero aún dejados de lado por catalogación bibliográfica.

Con relación al trabajo de campo, el discólogo debe ser capaz de identificar correctamente una grabación. Se requiere un conocimiento previo de los sistemas de catalogación comercial utilizados por las compañías discográficas. Además, implica saber leer los números de matrices de las grabaciones antiguas y, en el caso de formatos recientes, poder distinguir ediciones similares producidas a partir de una misma grabación, así como diferenciar una reedición de una remasterización¹³. Hay que prever que entre las fechas de grabación y publicación pudieron haber pasado varios años y transferir de un formato a otro pudiera alterar los parámetros originales de un registro, lo cual ayuda a distinguir dos pistas de audio semejantes.

Referencias técnicas para la creación de discografías

Una guía importante para realizar una discografía sistemática es el libro de Lewis Foreman titulado *Systematic discography*¹⁴. El autor explica en dieciséis capítulos las características de un índice de este tipo y ofrece consejos para la proyección de dicha labor. Por ejemplo, menciona seis maneras de ordenar las entradas: *a)* alfabética, *b)* categórica, *c)* cronológica, *d)* geográfica, *e)* por productora / compañía discográfica y *f)* en forma de diccionario¹⁵.

¹² «Las referencias cruzadas son entradas de índice que hacen referencia a otras entradas relacionadas en lugar de a un número de página». En: Adobe centro de recursos de ayuda, «Adición de una referencia cruzada a un índice» [en línea], *InDesign CS3*, Disponible en: http://help.adobe.com/es_ES/InDesign/5.0/help.html?content=WSA556ED6A-9A1A-4ed3-8CC0-5F7D69C760DC.html [consulta: 10 julio 2011]. En relación con un índice de grabaciones ordenadas por autor, la referencia cruzada se puede utilizar para referirse al material sonoro de una entrada discográfica dentro de otra entrada; se aplica dicho recurso cuando un disco contiene material de varios compositores.

¹³ La remasterización implica la creación de un nuevo máster, se suele aplicar en general a la transferencia de material sonoro originalmente grabado en un medio análogo a uno digital. Mientras que reeditar significa publicar de nuevo una edición.

¹⁴ Foreman define el término “discografía sistemática” como «la inclusión sistemática de lo que realmente se ha grabado. Esto se restringió en un inicio a las grabaciones comerciales, pero los importantes desarrollos en la tecnología [...] hacen deseables intentos que deberían materializarse para incluir todas las fuentes» En: Lewis Foreman, *Systematic...*, p. 26. Texto original: «the systematic listing of what has actually been recorded. Formerly this will have been restricted to commercial issues, but the major expansions in technology [...] make it desirable that attempts should be made at including all sources».

¹⁵ Lewis Foreman, *Systematic...*, p. 67.

Otro documento útil es “Guidelines for discographies in the *ARSC Journal*” de la Asociación de Colecciones de Sonido Grabado¹⁶. Este texto informa sobre los lineamientos que debe seguir un índice discográfico para ser publicado dentro de dicha revista especializada.

Su autor, Tim Brooks, menciona que una discografía debe aspirar a ser completa, detallada y correcta. Además, recomienda contrastar las fuentes y dar información aproximada de entradas complicadas a partir de un examen fidedigno de los datos disponibles. Debe incluir las referencias concisas de las fuentes empleadas que permitan al futuro lector recrear el proceso de confrontación de las fuentes, en caso necesario¹⁷.

Asimismo, la Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales ofrece guías y boletines en su sitio Web, además de información relativa a la catalogación documental de grabaciones. En especial, se recomienda leer el manual *Reglas de catalogación de IASA* publicado por dicha asociación¹⁸.

Propuesta de catalogación

Esta investigación examina un grupo de grabaciones en disco compacto de música para piano. Para catalogar de forma completa este tipo de registro sonoro se creó un modelo de ficha discográfica. La tabla muestra los elementos contemplados divididos en dos campos: general y específico:

Campos		Campos	
general	específico	general	específico
Identificación	Intérprete-Apellido	Libreto (cont.)	Biografía Compositor
	Intérprete-Nombre		Información de la obra
	Edición/Reedición		Idiomas
	Número de Catálogo		Autor del Libreto
	Perfomer ID		Perfil del autor
	Título de la Carátula		Traductor
Características	Álbum: si/no	Realización	Fecha de grabación
	Nº de CD		Productor
	Soporte		Productor Musical
	Digipack: si/no		Ingeniero de sonido
	Duración total		Editor
	Duraciones parciales		Proceso de grabación
	Obras incluidas		Piano
Presentación gráfica	Foto-Intérprete: si/no		Técnico/Afinador
	Foto-otros		Aspectos Técnicos
	Fotógrafo		Lugar de grabación
	Diseñador gráfico	Publicación	Phonorecord ©
	Carátula		Copyright

¹⁶ Tim Brooks, “Guidelines for discographies” [PDF], *ARSC Journal*, <http://www.arsc-audio.org/journal.html> Association for Recorded Sound Collections, Disponible en: <http://www.arsc-audio.org/pdf/DiscographicalGuidelines.pdf> [consulta: 15 de enero de 2008].

¹⁷ T. Brooks, “Guidelines...”, p. 19.

¹⁸ Mayor información sobre la traducción y el libro original se puede encontrar en: “IASA Cataloguing Rules (printed edition)”, <http://www.iasa-web.org/iasa-cataloguing-rules-printed-edition#reglas> [consulta: 10 de junio de 2010].

	Tema de la portada		Derecho de autor
	Técnica		Depósito Legal
	Referencia Pictográfica		Compañía discográfica
	Portada (detalle digital)		Distribuidora
	Libreto-texto: si/no		Producción (país)
Libreto (Folleto)	Número de páginas	Otros	Notas
	Biografía Intérprete		

Tabla 0-3 Propuesta de los campos para catalogar una grabación de piano

Al crear una base de datos con fines de investigación a mediana escala, es importante posibilitar la inclusión de una copia miniaturizada de la carátula, ya que ello facilita la rápida identificación de un registro. Esto es útil cuando se trabaja con un alto número de grabaciones o con múltiples versiones de una sola obra¹⁹. Así se procedió en la base de datos creada en Microsoft Access que permite añadir una imagen pequeña del ejemplar catalogado.

Este recurso aún no es aplicado por los grandes centros de conservación. La aparición de portadas de discos en los catálogos exigiría digitalizar cientos de miles de carátulas y crear mecanismos que amparen el copyright de los autores. No obstante, esperamos que las pruebas efectuadas por algunas bibliotecas incentiven la aparición estandarizada de imágenes en los catálogos electrónicos. Ello permitiría realizar un estudio sistemático a gran escala de la representación visual de la música clásica.

El derecho fonográfico y otros términos legales

Un requisito importante para catalogar adecuadamente un registro sonoro consiste en distinguir las fechas indicadas en el embalaje. La referencia de la sesión de grabación es crucial para construir historias cronológicas correctas sobre interpretación musical ya que los artistas pueden plasmar las influencias de otros en sus propias versiones²⁰. De manera complementaria, los términos legales permiten situar la salida de una edición al mercado y ayudan a saber qué partes de ella —pista de audio, carátula, texto del libreto— se pueden utilizar en una comunicación pública y cuáles elementos podrían aparecer en una publicación.

La primera pregunta que se debe responder es ¿Cuáles son los derechos que amparan un registro sonoro? De acuerdo con la ley de la propiedad intelectual, una grabación comercial cuenta con tres derechos ya que contiene la obra del compositor, la lectura del intérprete sobre esa música y la producción realizada por el sello discográfico. Al estar involucrados varios agentes en el

¹⁹ La Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales considera que en relación con las grabaciones publicadas, el embalaje o la funda pueden servir como una forma de identificación de un objeto a ser catalogado. En: "Terminology >> published items" <http://www.iasa-web.org/content/terminology> [consulta: 11 de junio de 2010].

²⁰ En el transcurso de este trabajo me he percatado que el saber las fechas exactas de grabación y publicación son importantes para un correcto rastreo de las prácticas de interpretación en la música clásica. Además, conversando sobre este tipo de planteamiento con otro doctorando del Departamento de Musicología de la UCM, Gonzalo J. Fernández Monte, quien realiza su tesis sobre "la historia y análisis del ska en España a partir de 1978", he sabido que él tiene una opinión similar y piensa que, en la música popular, es muy importante conocer las fechas correctas de una grabación para descubrir tendencias interpretativas con relación a otras versiones (comunicación personal, 15 abril 2010).

proceso de materialización del producto, la situación legal de una edición se diversifica debido a que dichos tipos de propiedad pueden tener diferentes tiempos de vigencia. Acerca de esta temática Nicholas Cook comenta:

El copyright en relación con las grabaciones sonoras es una especie de pesadilla [...]. Una sola grabación puede estar protegida por varios derechos diferentes. Para un disco compacto de música pop habrá un copyright para la canción (eso es, la obra musical), la letra y la grabación en sí misma; así como para los comentarios o las ilustraciones. En una grabación moderna de la *Novena Sinfonía* de Beethoven no hay derechos vigentes para la música de Beethoven o para las palabras de Schiller (ambas son parte del dominio público), pero habrá copyright para la grabación. Incluso si se ha vencido el derecho de una grabación histórica [...], una reedición en disco compacto tendrá un copyright que protege la versión transferida²¹.

Existe una diferencia entre el derecho de autor²² —en este caso compositor— sobre la obra musical, frente a los derechos conexos²³ que tienen el intérprete y el sello discográfico sobre la interpretación y el máster de la grabación, respectivamente. Los plazos válidos dentro de la Unión Europea son los señalados en la tabla siguiente:

Nombre	Creador	Aplica	Vigencia
Derecho de autor	Compositor	obra musical	70 años después de la muerte del autor
Derecho conexo	Intérprete	interpretación	70 años desde la primera interpretación
Derecho conexo	Sello discográfico	máster de audio	70 años desde la primera publicación

Tabla 0-4 Vigencia de los derechos concernientes a una grabación en la Unión europea

La vigencia de los dos derechos conexos mencionados en la tabla 0-4 fueron adoptados el 12 de septiembre de 2011 por el Consejo de la Unión Europea²⁴; es una extensión de 20 años más que se agrega a la protección anterior

²¹ En: Nicholas Cook, "Copyright...", pp. 208-209. «Copyright in relation to recordings is something of a nightmare [...]. A single recording may be covered by several separate copyrights. For a pop CD there will be copyright in the song (that is, the musical work), the lyrics, and the recording itself, as well as liner notes or illustrations. For a modern recording of Beethoven's Ninth Symphony there will not be a copyright in Beethoven's music or Schiller's words (both are in the public domain), but there will be copyright in the recording. Even if a historic recording is out of copyright [...], a CD reissue will have copyright in the transfer».

²² Los derechos de autor son aquellos que, «con carácter exclusivo, otorgan al autor la propiedad sobre su obra y su plena disposición, sin más limitaciones que las expresadas en la ley. Son derechos que protegen una obra original [...]». En: Oficina de derechos de autor, "Derecho de autor", *Conceptos básicos sobre propiedad intelectual* [en línea], Biblioteca de la Universidad de Cantabria, Disponible en: http://www.buc.unican.es/Servicios/ODA/oda_3.htm [consulta: 16 septiembre 2011].

²³ Los derechos conexos o afines «son derechos que tienen por finalidad proteger el esfuerzo y el aporte creativo, técnico u organizativo de aquellas personas o instituciones que ponen las obras a disposición del público (artistas intérpretes o ejecutantes; productores de fonogramas, de grabaciones audiovisuales, entidades de radio, TV)». En: Oficina de derechos de autor, "Derechos afines o conexos", *Conceptos básicos...*,

²⁴ Véase el siguiente enlace para conocer más acerca de este debate: Centre for intellectual property policy & management, *Copyright term* [en línea], Bournemouth University, Disponible en: http://www.cippm.org.uk/copyright_term.html [consulta: 26 de septiembre 2011].

de 50 años acordada en el *Tratado de la OMPI sobre interpretación o ejecución y fonogramas* de 1996²⁵.

En un disco pueden aparecer una o dos referencias para proteger dichos derechos: uno de ellos es el símbolo de copyright, que representa al “derecho de copia” y es señalado por ©; el otro indica la propiedad sobre el máster de audio por medio del signo ®. En ambos casos, la referencia está formada por tres elementos: 1) símbolo, 2) año y 3) nombre o entidad que tiene el derecho.

Símbolo	Ejemplo	Explicación
©	© 2006 Glossa Music	El disco se publicó en 2006 y los derechos pertenecen a Glossa Music
®	® 2005 Glossa Music	El máster de audio pertenece a Glossa Music y fue realizado en 2005

Tabla 0-5 Indicaciones de propiedad intelectual que se pueden encontrar en una grabación

Generalmente, los dos pertenecen a un sólo sello discográfico y son del mismo año. Cuando esto no ocurre puede significar que se trata de una reedición —en caso de que dichos años se hallen bastante separados—, o de una remasterización, cuando el espacio temporal es de varias décadas y si aparece dos veces el derecho fonográfico.

Ejemplo	Explicación
® & © 2008 Linn Records	Tanto el máster como la publicación son del mismo año
® 1994 EMI; © 2006 EMI	Es probable que se trate de una segunda edición producida en 2006 de una grabación de 1994
® 1963 Universal; © 2005 Universal	Se trata de una remasterización digital de una grabación de 1963 producida en 2005
® 1955 Hispavox; ® 1999 EMI; © 2009 EMI	La grabación inicial la hizo el sello español y fue remasterizada en 1999 por EMI y la reedición de 2009 utiliza ese máster digital

Tabla 0-6 Información obtenida por la combinación de fechas incluidas en el embalaje

Todo esto se complica cuando se trabaja con grabaciones de distintas partes del mundo. El mismo término puede responder a diferentes regulaciones de acuerdo con la zona geográfica donde se produce y distribuye la grabación ya que «el derecho de autor es una ley genuinamente nacional. En otras palabras, cada país es, en principio, libre para determinar el grado de protección que se aplicarán dentro de sus propias fronteras, a menos que sea obligado por un acuerdo internacional» a modificar dicha protección en casos específicos²⁶. Por ello, al catalogar, es necesario transcribir fielmente el tipo de propiedad de que se trata, para que, al complementar esta información con el país donde se realizó la

²⁵ Para mayor información véase: Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, *Tratado de la OMPI sobre interpretación o ejecución y fonogramas* [en línea], www.wipo.int, Disponible en: <http://www.wipo.int/treaties/es/ip/wppt/> [consulta: 25 septiembre 2011]. Ruta: Página inicial > La OMPI > Tratados y partes contratantes.

²⁶ United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, *Basic notions about copyright and neighbouring rights* [en línea], www.unesco.org, Disponible en: http://portal.unesco.org/culture/en/files/30671/11443368003faq_en.pdf/faq_en.pdf [consulta: 12 septiembre 2011]. Texto original: «Copyright is a genuinely national law, in other words, each country is, in principle, free to determine the extent of protection it will apply within its own borders, unless it is bound by an international instrument».

grabación y la fecha de producción, sea viable conocer el estado legal de un registro sonoro, así como su posible uso.

La principal dificultad se debe a la coexistencia de dos sistemas legales en el ámbito internacional occidental y esto afecta la legislación sobre propiedad intelectual. Por un lado, algunos países —como el Reino Unido, Estados Unidos y Canadá— basan sus prácticas comerciales en el concepto legal de “copyright” que se inscribe dentro de la tradición del derecho anglosajón —se puede traducir como “derecho de copia”— y se entiende como un derecho con aplicación económica, puede ser vendido y traspasado; el autor o dueño puede ser incluso un sello discográfico o una corporación.

Por otro, la mayor parte de Europa e Iberoamérica se rigen por el “derecho de autor” que proviene de la tradición del derecho continental europeo y es aquel que le otorga la ley al autor de una obra. Es un derecho natural y moral al cual no se puede renunciar. Este derecho está constituido a su vez por derechos morales y patrimoniales. Por tanto, de manera práctica se puede decir que el copyright es similar al derecho de explotación (derechos patrimoniales)²⁷ y ambos se indican con la marca ©. La Oficina de derechos de autor de la Universidad de Cantabria ofrece la siguiente definición:

[El copyright es el] término utilizado en el derecho anglosajón con el que se identifican los derechos de autor; básicamente son derechos de explotación. En la Ley de Propiedad Intelectual española se reconoce el uso del símbolo que los representa, por parte del autor y/o titular: “El titular o cesionario en exclusiva de un derecho de explotación sobre una obra o producción protegidas por esta Ley podrá anteponer a su nombre el símbolo © con precisión del lugar y año de la divulgación de aquéllas” (art. 146)²⁸.

No obstante, en caso de no existir un acuerdo internacional, las grabaciones pueden tener vigencias temporales distintas que dependen del país donde hayan sido producidas. Ya hemos visto que la vigencia de los derechos conexos en Europa es de 70 años, pero como se ha advertido puede variar en otras partes del mundo. Hay países —Japón y Argentina son algunos de ellos— que otorgan a las grabaciones una protección de 50 años, como por ejemplo los que han firmado el *Tratado de la OMPI sobre interpretación o ejecución y fonogramas* de 1996, de acuerdo con su artículo 17:

- (1) La duración de la protección concedida a los artistas intérpretes o ejecutantes en virtud del presente Tratado no podrá ser inferior a 50 años, contados a partir del final del año en el que la interpretación o ejecución fue fijada en un fonograma.
- (2) La duración de la protección que se concederá a los productores de fonogramas en virtud del presente Tratado no podrá ser inferior a 50 años, contados a partir del final del año en el que se haya publicado el fonograma o, cuando tal publicación no haya tenido lugar dentro de los 50 años desde la fijación del fonograma, 50 años desde el final del año en el que se haya realizado la fijación²⁹.

²⁷ Una definición de los derechos patrimoniales es la siguiente: «Los derechos patrimoniales nacen en el momento de la divulgación de la obra. Son derechos de carácter económico, es decir, con ellos el autor se puede asegurar un lucro legítimo. Por ello, la ley permite cederlos a terceros para realizar una explotación comercial; no tienen, como los morales, carácter irrenunciable e inalienable». En: José Miguel Torrente, “Propiedad intelectual, ¿cuáles son mis derechos? Los derechos del autor tienen un doble carácter moral y patrimonial” [en línea], *Derechos de autor by suite 101*, www.suite101.net, 16 julio 2009, Disponible en: <http://josemigueltorrente.suite101.net/propiedad-intelectual-cules-son-mis-derechos-a196> [consulta: 27 septiembre 2011].

²⁸ En: Oficina de derechos de autor, “Copyright”, *Conceptos básicos...*,

²⁹ Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, *Tratado de la OMPI sobre interpretación...*,

Por último, los Estados Unidos, donde se producen un gran número de grabaciones, son un caso muy especial. Una enmienda en la Ley de Copyright, en combinación con la extensión de 1998 [Sonny Bono Copyright Term Extension Act], ocasionó que la grabación sonora producida en este país a partir de febrero de 1972 —año en que las grabaciones pudieron acogerse al copyright federal— cuente con una protección de 95 años. Más aún, el copyright de cualquier grabación anterior a 1972 —aunque regido por las leyes estatales— puede estar protegido hasta 2067, cuando estos registros pasarán a ser de dominio público³⁰.

La consecuencia de la coexistencia de distintas vigencias temporales de los derechos en el mundo se vería si, por ejemplo, se quisiera crear una biblioteca global de grabaciones en línea de libre acceso similar al *Proyecto biblioteca internacional de partituras musicales*³¹. Esto sería complicado ya que se tendría que saber el estado legal de cada grabación para evitar una demanda de parte de las compañías discográficas. Sin embargo, esto también afecta a un estudioso que decida compartir archivos MP3 de material de audio que no está en dominio público con otros investigadores a través de correo electrónico³².

No obstante, la ley contempla una excepción que permite al investigador trabajar con material protegido por los derechos de autor. Algunas de sus variantes son: la americana conocida como “Fair use” [uso justo], la británica llamada “Fair dealing” [trato justo] y la española titulada “Cita e ilustración de la enseñanza” [Ley de propiedad intelectual, 1/1996 Art. 32 (modificado por la ley 23/2006)]. Aunque el investigador este amparado por dichas excepciones, debe ser cuidadoso e informarse antes de incluir materiales protegidos —como pudiera ser la carátula de un disco y la pista de audio— en publicaciones físicas y electrónicas; pues el límite entre el apego a la ley y la infracción es a veces muy fino.

La intención de mencionar este tema aquí, es simplemente llamar la atención sobre lo compleja que puede ser la legislación referente al copyright, ya que detallar las implicaciones legales entre las grabaciones y las leyes de protección escapa al objetivo de este apartado metodológico.

A continuación se comentan varios discos que permiten ejemplificar de manera práctica lo que se ha expuesto en los párrafos anteriores.

En la tabla 0-7 aparecen los registros integrales de Nicholas Unwin y Marc-André Hamelin, los cuales incluyen la información completa sobre los derechos y es fácil catalogarlos.

³⁰ Para mayor información véanse los siguientes textos introductorios: Nicholas Cook, “Copyright and recordings”, en *The Cambridge companion to recorded music*, (eds. Nicholas Cook; Eric Clarke; Daniel Leech-Wilkinson; John Rink), Cambridge; New York, Cambridge University Press, 2009, pp. 208-209. También: Robert Clarida, *Who owns pre-1972 sound recordings? The intellectual property strategist* [PDF], 13/11/2000, ©2001 Law.com, Disponible en: <http://chnm.gmu.edu/digitalhistory/links/pdf/chapter7/7.55b.pdf> [consulta: 10 mayo de 2010].

³¹ La referencia de esta biblioteca virtual es: Project Petrucci LLC, *International music score library project* [en línea], Disponible en: http://imslp.org/wiki/P%C3%A1gina_principal [consulta: 20 septiembre 2011]. Véase el siguiente artículo donde se relatan las complicaciones legales que ha sorteado una empresa de tal magnitud: Daniel J. Wakin, “Free trove of music scores on Web hits sensitive copyright note” [en línea], *The New York Times*, February 22, 2011, Disponible en: http://www.nytimes.com/2011/02/22/arts/music/22music-imslp.html?_r=3 [consulta: 28 septiembre 2011].

³² Para las complicaciones relacionadas con el copyright digital, véase por ejemplo: Jim Rogers, *Re-thinking crisis in the digital economy: a contemporary case of study of the phonographic industries in Ireland* [Tesis: PhD], Dublin City University, 2010, PDF disponible en: <http://doras.dcu.ie/15700/> [consulta: 2 octubre 2011].

Intérprete	Sello / Nº de catálogo / Fecha de grab. / Producción	Derecho	Aplica
Nicholas Unwin	Chandos Chan 9850 6-9 septiembre 1999 Made in EU	© 2000 Chandos	General del producto
		Ⓒ 2000 Chandos	Máster de la grabación
		© 2000 Edward Blakeman	Texto del folleto
		Carolyn Bross	Fotografía original: Windmills - Consuegra, Spain
Marc-André Hamelin	Hyperion, CDA67476/7 7-8 abril 2004 y 25-26 agosto 2004 Made in England	© 2005 Hyperion	General del producto
		Ⓒ 2005 Hyperion	Máster de la grabación
		© 2005 Walter Clark	Texto del folleto
		Renny Tail	Pintura original: <i>Al Hembra</i> (1994)

Tabla 0-7 Grabaciones con información completa

Sólo requieren dos puntualizaciones: el copyright general se aplica a todos los componentes del producto —pistas de audio, embalaje, folleto y carátula—; las obras originales que aparecen en las carátulas son independientes y tienen su propio copyright.

En un mundo ideal donde todas las versiones incluyeran la ficha técnica completa y exacta en el embalaje, la catalogación discográfica sería más fácil de efectuar. Sin embargo, la información que aparece en los créditos de una grabación es casi siempre incompleta o ambigua³³, lo que obliga al investigador a cruzar fuentes para estar en condiciones de realizar una historia cronológica correcta. La tabla 0-8 muestra lo diverso y complejo que puede ser este aspecto:

Intérprete	Música Grabada			
	Reedición en CD			Original
	Sello y número de catálogo	Derechos Ⓒ Ⓓ		Fecha/ Grabación Derechos Ⓒ Ⓓ DL
Querol	EMI 0946 351814 2 5	2006	2006	Goyescas (1953) Ⓒ Goyescas [(1956)]
				Iberia (III/1954) Ⓒ Iberia [(1954)]
				Iberia (I-III/1966) Ⓒ Iberia (1996)
Ciccolini (2ª reed.)	EMI 7243 4 76906 2 4	1990	2005	Goyescas (VII/1966) Ⓒ Goyescas (1967)
Requejo	Brilliant Classics 99491			
	Claves CD 50-8003/4	1986		II/1980 © 1980
Syomin	Melodiya 10.00996		2006	1980-1985 1990
Uribe	Dial Discos 96259	2000		Ⓒ 1983

Tabla 0-8 La diversidad de los derechos de propiedad

Los registros sonoros más difíciles de catalogar son las reediciones de bajo precio, ya que ni siquiera incluyen la información más elemental. Nótese en la tabla 0-8 que la reedición producida por Brilliant Classics de la versión de

³³ En una grabación pueden existir varias fechas paralelas correspondientes a los derechos que aplican a los distintos componentes. Si dichas referencias no están claramente señalados pueden ocasionar problemas al realizar la catalogación del registro.

Ricardo Requejo no contiene ninguna fecha. La contraportada señala tan sólo que se obtuvo la licencia de Claves. No obstante, gracias a que se ha catalogado la primera reedición en CD producida en 1986, podemos saber que el sello realizó la grabación original en 1980 ya que ésta indica el año del registro.

También, la catalogación de un disco puede ser problemática si la empresa discográfica no señala la referencia original y el número de reedición. Un ejemplo es la versión de Aldo Ciccolini (EMI 7243 4 76906 2 4) publicada en 2005, contiene el copyright de ©2005 pero el derecho fonográfico de © 1990. Dicho símbolo indica que el máster digital de audio se realizó en ese año a partir de la grabación original. El folleto incluye el texto de Peter Avis y tiene el derecho ©1990. Todo ello sugiere que pudo existir otra reedición en disco compacto anterior a 2005.

En efecto, la primera reedición en CD (EMI CZS 7 62889 2) muestra los siguientes años: © 1990, © 1990 y el folleto ©1990. Aquí, el problema radicó en el disco publicado en 2005 que no especificó si se trataba de la segunda reedición. Afortunadamente, en este caso se conocen ambas ediciones y es posible corroborar las referencias. Sólo agregar que Ciccolini grabó *Iberia* en 1966 y su versión se publicó varias veces en el formato de disco de 33 rpm; cada una de esas ediciones tiene sus propios derechos. Como consecuencia, la falta de información precisa y completa requiere mucho tiempo para establecer una jerarquía entre los distintos registros sonoros correspondientes a una grabación.

Por último, se debe indicar que varios países cuentan con una normativa nacional de depósito legal (D.L.)³⁴. España es uno de ellos y es práctica habitual que los discos producidos en territorio español incluyan dicha signatura. Se imprime junto a los años de copyright y de grabación, pero a veces, aparece sola e impide interpretar el dato correctamente ya que, entre las fechas de grabación, producción y depósito legal pudo haber pasado desde meses hasta años. No obstante, el D.L. puede ser la única pista disponible en aquellos casos en que el embalaje de un registro no proporciona ningún otro dato.

Todo esto se vuelve muy complicado cuando se intenta documentar grabaciones de las que derivan varias reediciones en distintos formatos publicadas en diferentes países. En estos casos, el analista se ve obligado a contrastar matrices con números de catálogos y completar la información a través de fuentes primarias, secundarias y complementarias. Esta fase de la investigación discográfica involucra un trabajo minucioso y requiere la aplicación del método deductivo.

No obstante, una vez dominados los conceptos básicos sobre la catalogación y la historia de la tecnología de grabación, la doble acción de buscar y deducir se convierte en un proceso creativo donde la imaginación del historiador juega un papel importante para obtener los datos específicos faltantes. Por ejemplo, Jaco van Witteloostuyn menciona una ingeniosa maniobra para situar un ejemplar de la compañía Decca a través del análisis del embalaje: «Al final de la

³⁴ A diferencia de los anteriores términos legales mencionados, el depósito legal no es un derecho sino una obligación: «El Depósito Legal es la obligación, impuesta por ley u otro tipo de norma administrativa, de depositar en una o varias agencias especificadas, ejemplares de las publicaciones de todo tipo, reproducidas en cualquier soporte, por cualquier procedimiento para distribución pública, alquiler o venta. En la actualidad los impresores o productores de publicaciones son los sujetos obligados a efectuar el Depósito Legal en España.». En: Biblioteca Nacional de España, “Depósito Legal” [en línea], www.bne.es Disponible en: <http://servicios.bne.es/esp/bne/depositolegal.htm> [consulta: 20 julio 2011]. Ruta: Inicio > ¿Qué es la BN? > Adquisiciones > Depósito Legal.

década de 1950 y principio de la siguiente, en Decca-UK se alternó bastante la manera de doblar y pegar las carátulas y de imprimir las portadas internas, que ello puede ser utilizado como un punto de partida para determinar la fecha y autenticidad de una producción específica [...]»³⁵.

No quisiéramos cerrar este tema sin reivindicar la figura del discógrafo quien puede pasar meses y años tratando de crear índices de calidad. La versión final de una discografía profesional no refleja las horas de trabajo y los quebrantos de cabeza. Desde la discología, estos materiales son fundamentales para construir una historia general de la grabación en el siglo XX, por tanto, los trabajos prominentes en esa línea deben ser reconocidos.

Como resumen, la intención ha sido ofrecer algunos lineamientos para confeccionar una discografía con fines musicológicos. Se debe volver a decir que no todos los índices son iguales ni persiguen los mismos objetivos. El investigador tiene que escoger los campos que contendrá el suyo, mantener una coherencia en la presentación del material y justificar la resolución de entradas discográficas ambiguas indicando las fuentes contrastadas.

LA CARÁTULA

La grabación es un producto comercial y su embalaje debe ser visualmente atractivo para generar el número mayor de ventas. El sello discográfico utiliza la carátula como señuelo para atraer la vista del consumidor e invitarle a que se detenga un momento a examinarla. En ese sentido, la representación visual es concebida para seducir al discófilo apropiado, quien es el que está dispuesto a comprar un artículo que le cautive. Por tanto, el musicólogo tiene que prestar atención a las distintas portadas de discos para complementar una valoración general de un grupo de registros sonoros.

Tad Lathrop, en su libro sobre promoción y mercadotecnia, enfatiza la importancia del embalaje:

Desde el punto de vista del marketing puede servir para varios propósitos: atraer la atención del cliente, promocionar el valor del producto, posicionarlo entre la competencia y más. Es por ello que el embalaje es una parte fundamental del desarrollo del producto y de la ecuación mercadotécnica³⁶.

Esta idea puede ser obvia en la actualidad sin embargo no fue siempre así. Las grabaciones comerciales anteriores a 1938 no contaban con una cubierta decorada y se pensaba que lo único que vendía era la música. Columbia Records,

³⁵ En: Jaco van Witteloostuyn, *Classical long playing record: design, production and reproduction: a comprehensive survey*, (trad. [Ducht] Antoon Hurkmans; Evelyn Kort-Van Kaam; Shawm Kreitzman), Rotterdam, A.A. Balkema, 1997, p. 178. Texto original: «At Decca-UK, the manner of holding and gluing of the outer-covers and the printing of the inner covers alternated so much at the end of 1950s and early 1960s, that it can be signalled as a starting-point for determining the date and authenticity of a particular production [...]».

³⁶ Tad Lathrop, *This business of music marketing & promotion*, ed. actualizada, New York, Billboard books, 2003, p. 46. Texto original: «From a marketing perspective, it can serve several purposes: to attract customer attention, tout the value of the product, position it amid the competition, and more. That's why packaging is a key part of the product development and marketing equation».

publicó los primeros ejemplos a partir de ese año y una década después la mayoría de discos de 33 rpm y 45 rpm mostraban una carátula. Cuando las ventas se dispararon, gracias a este recurso, la representación visual se convirtió en un elemento imprescindible del embalaje. No obstante, el cambio fue gradual ya que en las décadas siguientes aún se pensaba que una buena grabación se vendería aunque estuviera envuelta en una bolsa de papel.

Del mismo modo, el estudio musicológico de las portadas fue ignorado por quienes creyeron que lo único importante era el material sonoro. Su desconocimiento también ocurrió por la poca difusión de las carátulas en publicaciones académicas, debido al coste elevado para igualar la calidad fotográfica del original y al engorroso trámite de los permisos de reproducción. Además, un gran número de ellas fueron realizadas por la plantilla de diseñadores de las compañías discográficas y no hay una referencia sobre el autor ni el copyright específico, lo que impide hacer un seguimiento preciso a las portadas de discos.

La portada de disco como presentación comercial

La carátula es la carta de presentación del producto aunque subordinado a la grabación sonora. A veces, manifiesta un tópico pictórico asociado a un género musical y otras, puede ser la representación visual de los sonidos derivada del gusto artístico contemporáneo a dicho registro. De un modo u otro, la portada forma parte del imaginario asociado a un cierto tipo de repertorio.

El embalaje y la carátula dan pistas sobre el posible presupuesto asignado a una grabación. Además, la variedad de colores empleados, el tipo de material y el número de hojas del folleto influyen en el coste de producción. Las compañías de discos generalmente son conscientes de ello y promueven los mejores diseños, dentro de sus presupuestos y políticas de marca, para darle a una grabación la presentación más adecuada. Como Lathrop propone:

Otro factor a tener en cuenta cuando se crea un embalaje es el coste. Ninguna sorpresa al respecto. Generalmente, mientras más extravagante y complicada es la presentación, más se tendrá que pagar por ello. El número de colores empleado en el diseño afecta el coste y el precio de la impresión será más caro mientras más colores se usen. También los elementos con diseños especiales como hologramas [...] aumentan bastante el importe. Mientras más encartes se creen, mayor el total. Y un folleto con muchas hojas o folios costará más que un encarte de una simple hoja³⁷.

Se sabe que el sello apoyó con énfasis el proyecto discográfico cuando aparece el nombre de un fotógrafo célebre en los créditos o los gráficos de un diseñador independiente muy reconocido, ya que dicha personalización del producto implica un gasto extra que la compañía debe planear y amortizar de acuerdo con un estudio de mercado.

³⁷ T. Lathrop, *This business of music...*, pp. 58-59. Texto original: «Another factor to take into the account when creating packaging is cost. No surprise there. Generally, the more lavish and complicated the packaging the more you'll have to spend. The number of colors used in the design affects the cost: the more colors you use, the more expensive the pricing. Also, special design elements like holograms [...] add significantly to the cost. The more inserts you use, the more you'll spend. And an insert with lots of folds or many pages will cost more than a simple one-page insert».

Es lógico pensar, desde el punto de vista del diseño, que una representación atractiva y adecuada debería motivar la compra de una grabación; por el contrario, un diseño inapropiado pudiera ocasionar una recepción pobre en la mente del comprador y afectar las ventas de un modo negativo.

En el caso de reconocidos intérpretes con una carrera discográfica consolidada, su nombre es suficiente para captar la atención de la audiencia y la calidad de la carátula no es factor determinante para la difusión de la grabación. Esto no ocurre con los artistas noveles, ya que la calidad del embalaje y la carátula influyen en el comprador que tiene que decidir si adquiere la grabación a partir de lo que ve. En ese sentido, una mala presentación puede contribuir a formar una opinión equivocada sobre la calidad de una grabación. Sobre todo, para quienes aún manteniendo una calidad musical insuperable, no representan un éxito de ventas porque no cuentan con una promoción eficaz y una presentación visual adecuada que atraiga al público en general³⁸.

La función de la carátula como elemento promocional

El objetivo de la compañía discográfica es vender un número estimado de copias de una grabación para recuperar la inversión y generar una ganancia. Dentro de este contexto económico, la carátula tiene la función de promocionar el producto y no está obligada a realizar una correcta interpretación visual de la música. Incluso, varias grabaciones pueden estar agrupadas en serie y contener un diseño genérico ligeramente modificado que las diferencie. Cuando esto ocurre, la composición visual sigue una política corporativa que otorga coherencia y unidad a un grupo de registros, y el boceto estándar no puede ser ligado de forma unívoca a la música de un solo compositor.

El diseñador gráfico tiene recursos y conocimientos profesionales que le permiten formular una solución visual adecuada para promocionar una grabación. En general, existen tres tipos de enfoques: diseñadores que no toman en cuenta la música para realizar su trabajo, otros que leen sobre la vida del compositor para desarrollar sus ideas, y aquellos admiradores de los intérpretes, que escuchan y conocen la música para intentar trasladar las sensaciones sonoras a sus diseños de carátulas.

La solución del diseñador es práctica y puede obedecer a una serie de condicionantes: el artista crea varios bosquejos como soluciones distintas a un mismo encargo aunque la selección de la propuesta que finalmente se llevará a cabo no dependa de él. Puede ocurrir también que el experto trabaje en varios proyectos a la vez y que las fechas de entrega sean muy cortas, lo que le obliga a realizar su labor de manera semiautomática para poder ser eficiente.

Todo ese trabajo previo no está disponible generalmente al público, lo que ocasiona que sea complicado encontrar bosquejos y testimonios sobre las

³⁸ Véase una muestra desafortunada de carátulas en el libro: Nick Difonzo, *The worst album covers ever*, [n.l.], Barnes&Noble Books, 2004. En Internet también hay disponibles algunas listas de las peores carátulas de discos como por ejemplo: Dilanda, *The 100 worst album covers ever* [List20948] [en línea], www.rateyourmusic.com, Categories: Worst of, Disponible en: http://rateyourmusic.com/list/dilanda/the_100_worst_album_covers_ever [consulta: 5 mayo 2010]. Steve Carter, "The Worst Album Covers Ever Created?" [en línea], *Steve Carter: music and photography* [sitio Web], Disponible en: <http://www.stevecarter.com/albumcovers.htm> [consulta: 5 mayo 2010].

carátulas que se estudian. No obstante, al realizar el análisis de las portadas de discos hay que considerar lo dicho en el párrafo anterior y ser consciente que nuestras propias lecturas serán parcialmente verdaderas, ya que ellas brindan conjeturas sobre un ejemplo proveniente de varias soluciones posibles.

Asimismo, hay que tener en cuenta que nuestra percepción es subjetiva y está influida por el tiempo que nos toca vivir. Jan van Witteloostuyn advierte sobre esta condicionante en su libro sobre el LP de música clásica:

Es inevitable que nosotros, en el año 1997, veamos los estilos de portadas históricos de forma diferente a la de los compradores de discos de la época. Más aún, un holandés de 1997 mirará atrás de otra manera que por ejemplo un alemán, un inglés o un argentino. Por tanto, habrá un elemento de arbitrariedad dentro de las valoraciones que hacemos en nuestra [...] categorización³⁹.

Witteloostuyn recomienda evitar los juicios de valor e intentar ser lo más objetivo posible. El autor concluye, que en última instancia, la carátula de disco debe hablar por sí misma al observador⁴⁰.

En este trabajo de investigación se incluye una lectura contextualizada de las carátulas que toma en cuenta testimonios contemporáneos al trabajo de los diseñadores. De esta manera, el lector que consulte las citas correspondientes, podrá sopesar la opinión del doctorando en relación el entorno de dichas portadas de discos.

La carátula y su relación con otras manifestaciones artísticas

El ser humano responde a lo visual de forma innata y tiene una tendencia a expresarse y definirse a través de la representación sensorial. Además, un alto porcentaje de la población puede distinguir formas y colores al instante. Por eso, no es de extrañar que algunos discófilos de 1940 reclamaran la falta de variedad y de color en relación con los álbumes de discos producidos por aquel entonces:

Algunas personas orgullosas de sus colecciones —el Times dijo—, han sugerido a las compañías discográficas que encuadernen sus álbumes en colores variados en lugar del negro formal habitual. Después de todo, se preguntan: ¿Cómo se vería una biblioteca de sólo libros negros? Columbia, al menos, ha salido a la caza, y ha ido tan lejos como para contratar a un director artístico para dar atención experta a ese asunto⁴¹.

³⁹ J. van Witteloostuyn, *Classical long playing record...*, p. 106. Texto original: «It is inevitable that we, in the year 1997, look at the historical cover-styles in a different way that did record buyers of the time. Further, a Dutchman will look back in 1997 in a way that is different from, say, a German, an Englishman or an Argentinean. There will therefore be an element of the arbitrary in the qualifications we make in our subsequent categorization».

⁴⁰ J. van Witteloostuyn, *Classical long playing record...*, p. 106.

⁴¹ Gama Gilbert, "Record Studio News", *New York Times*, 02/11/1940, pp. 36-37. Citado en Gary Marmorstein, *The label: the history of Columbia Records*, New York, Thunder's Mouth Press, 2007, pp. 333-334. Texto original: «Some folks who are proud of their collections —the Times said— have suggested to record companies that they bind their albums in varied colors instead of the usual formal black. After all, they ask, what would a library of black books look like? Columbia, at least, has taken the hunt, and has gone so far as to engage an art director to give expert attention to the matter».

En efecto, cuando Steinweiss se unió a Columbia como director artístico, se percató que las carátulas del sello discográfico tendían hacia los monocromos oscuros y produjo las primeras portadas de discos que justamente evitaban eso⁴². Sus trabajos realizados en las décadas de 1940-1950 están llenos de vida y color a pesar de las limitadas posibilidades de impresión de esa época.

La industria discográfica escuchó el reclamo de aquellos primeros discófilos, produjo infinidad de portadas durante la era del disco LP y los artistas explotaron al máximo las superficies de los álbumes para plasmar sus diseños. No obstante, la necesidad de personalizar los objetos siguió estando latente y resurgió con la venta de casetes y discos compactos, los cuales brindaron a los interesados la oportunidad de individualizar sus propias copias del material grabado.

Esto representó un mundo alternativo a las propuestas comerciales. Ejemplo de ello es la recopilación de portadas artesanales incluidas en el libro: *Gracias por la música. Portadas de CD y cassette hechas en casa*, donde se observa la creatividad del audiófilo para adornar sus propias copias de música⁴³. Jaime Narváez opina sobre esta publicación: «es un libro fascinante que cataloga y dignifica una afición que es al diseño gráfico lo que el “art brut” al Arte con mayúsculas y serio: el reflejo de una creatividad pura, íntima y libre propia de gente no necesariamente familiarizada con el mundo profesional de las artes o el diseño gráfico»⁴⁴.

Es importante que se recuperen las portadas de discos en catálogos y libros de arte. Afortunadamente, ya se han publicado varias antologías de carátulas provenientes de la música popular. La siguiente tabla muestra ejemplos de los distintos temas abordados en esta vertiente musical⁴⁵.

⁴² G. Marmorstein, *The Label...*, p. 333.

⁴³ Xavier Carbonell; Joaquín Gáñez, *Gracias por la música: portadas de CD y cassette hechas en casa*, [Bilbao], Belleza Infinita, 2004. Una muestra de estas portadas personalizadas se puede observar en el siguiente enlace: D.L. Shepard; Jordi Inglada, “115 portadas caseras de CD” [Materiales: cartulina, revistas, periódicos y cinta] [en línea], Selección publicada en el libro X. Carbonell; J. Gáñez, *Gracias por...*, Disponible en: <http://dlshepard.jimdo.com/portadas-caseras-de-cd/> [consulta: 10 enero 2011].

⁴⁴ Jaime Narváez, *Gracias por la música. Portadas de CD y cassette hechas en casa*, Xavier Carbonell, Joaquín Gáñez y Garikoitz Fraga Editorial Belleza Infinita [crítica] [en línea], www.ladinamo.org 20.LDNM, Ene-Feb 2006, Música Disponible en: <http://www.ladinamo.org/ldnm/articulo.php?numero=20&id=519> [consulta: 20 enero 2011].

⁴⁵ Las referencias completas de los libros de la tabla 0-8 son: Christian Marmonnier, *Vinilos Cómic: 50 años de complicidad entre el cómic y la música*, Barcelona, Somoslibros, 2009. Bernard Marcadé, et al, *Vinilos eros: la historia del erotismo a través de 60 años de vinilo*, Barcelona: Somoslibros, 2009. Luis Clemente Gavilán, *Kitsch y flamenco*, Sevilla, Lapislázuli, 2009. Paulo Joaquim, *Funk & soul covers*, (ed. Julius Wiedemann), Köln, Taschen, 2010. Paulo Joaquim, *Jazz covers*, (ed. Julius Wiedemann), Hongkong, Taschen, 2008. Institut Valencià d'Art Modern, *Jazz gráfico: diseño y fotografía en el disco de jazz 1940-1968* [exposición, Valencia], IVAM Centre Julio González, 14 enero - 28 marzo 1999, Valencia, IVAM, Centre Julio González, 1998. Juan José Andani, *Hay tantas chicas en el mundo: iconografía femenina en el vinilo español de 1954 a 1990*, Lleida, Milenio, 2008. Michael Ochs, *1000 record covers*, ed. multilingüe: ingles, francés y alemán, Köln, Tashen, 2005. Storm ‘Hipgnosis’ Thorgerson; Roger Dean (eds.), *Album cover album*, (Dominy Hamilton introd.), Limpsfield, Dragon's World, 1977. Giorgio Moroder; Alessandro Benedetti (intr.), *Extraordinary records*, ed. multilingüe: ingles, francés y alemán, Köln; London, Taschen, 2009. Lluís Fernández, *Guateques, tocatas y discos: una historia de la música pop de 1954 a 1970*, Madrid, Aguilar, 2004. Gus Cabezas, *Las mejores portadas de discos*, Valencia, La Máscara, 1996. Johnny Morgan; Ben Wardle, *The Art of the LP: classic album covers 1955-1995*, New York; London, Sterling Lewes, GMC Distribution, 2010. Fernando Montañés; Mikel Barsa, *Historia iconográfica de la música en la publicidad*, Madrid, Fundación

Temática	Título
Cómic	<i>Vinilos Cómic: 50 años de complicidad entre el cómic y la música</i>
Erotismo	<i>Vinilos Eros: la historia del erotismo a través de 60 años de vinilo</i>
Flamenco	<i>Kitsch y flamenco</i>
Funk	<i>Funk & soul covers</i>
Jazz	<i>Jazz covers</i> <i>Jazz Gráfico: diseño y fotografía en el disco de jazz (1940-1968)</i>
Mujer	<i>Hay tantas chicas en el mundo: iconografía femenina en el vinilo español de 1954 a 1990</i>
Popular	<i>1000 record covers</i>
	<i>Album cover album</i>
	<i>Extraordinary records</i>
	<i>Guateques, tocatas y discos: una historia de la música pop de 1954 a 1970</i>
	<i>Las mejores portadas de discos</i> <i>The art of LP: classic album covers 1955-1995</i>
Publicidad	<i>Historia iconográfica de la música en la publicidad</i>
Rock	<i>Vinilos rock: breve historia del rock a través de 50 años de vinilos</i>

Tabla 0-9 Temáticas abordadas en recopilaciones de carátulas de discos

Por otro lado, aún son muy pocas las recopilaciones sobre las portadas de música clásica. Un ejemplo perfilado es el libro titulado *The classical long playing record: design, production and reproduction*, escrito en neerlandés por Jaco van Witteloostuyn pero publicado en inglés. El autor dedica el séptimo capítulo —de 90 páginas con ilustraciones a color— a la cultura de las carátulas y establece tendencias de diseño en las portadas de los discos LP, haciendo énfasis en los de la marca Philips.

También vale la pena observar el libro *Classique: cover art for classical music* de Horst Scherg⁴⁶, que incluye una recopilación de portadas de música clásica ordenadas en diversas categorías, aunque su autor no hace una descripción detallada ni un estudio comparativo de ellas.

Otro libro interesante es *Alex Steinweiss: the inventor of the modern album cover*⁴⁷, el cual recoge una muestra del trabajo de este diseñador que fue el primer director de arte de Columbia Records. Las portadas de discos creadas por el artista americano son un excelente punto de unión entre la música clásica y su representación visual. Ello quizá se deba a su predilección por este tipo de música, a la ventaja de tener oído absoluto y al contacto que tuvo en su etapa de formación con la tradición europea del cartel. Lo último que ha realizado es una serie de obras que intentan ser lecturas visuales de ejemplos concretos de música clásica; algunas de ellas se incluyen en el libro y merecerían ser estudiadas.

En la década de 1980, Martina Schmitz escribió su tesis doctoral sobre las carátulas de discos de vinilo⁴⁸. Es un trabajo sistemático y detallado que cubre el periodo de vigencia del disco, desde 1940 hasta 1987. La publicación derivada de dicha tesis incluye 120 ilustraciones en blanco y negro. Uno de los apéndices

Autor, 2006. François Thomazeau; Dominique Dupuis, *Vinilos rock: breve historia del rock a través de 50 años de vinilos*, (trad. Mo Lécule y Juan Ferré Mur), Barcelona: Somoslibros, 2009.

⁴⁶ Horst Scherg, *Classique: cover art for classical music*, Berlin, Gestalten, 2008.

⁴⁷ Kevin Reagan, *Alex Steinweiss: the inventor of the modern album cover*, (introd. Steven Heller), Köln, Taschen, 2011.

⁴⁸ Schmitz, Martina, *Album Cover: Geschichte und Ästhetik einer Schallplattenverpackung in den USA nach 1940, Designer – Stile – Inhalte*, [Carátula de álbum: Historia y estética del embalaje de disco de vinilo en EE. UU. posterior a 1940, diseño - estilo - contenidos], München, Scaneg, 1987.

corresponde al catálogo. De 900 portadas en 45 categorías, la tabla proporciona el título, la compañía discográfica, el año y el autor; además ofrece comentarios sobre algunos registros. Sin embargo, desconozco si la autora estudió la iconografía de cada una de estas carátulas; basado en el libro, parecer ser que sólo las ordena sin proporcionar una descripción pormenorizada de ellas. Aunque por otro lado, los capítulos aportan una visión de conjunto históricamente correcta. Se incluye otro apéndice con una serie de 15 entrevistas a diseñadores como Jim flora y Alex Steinweiss, entre otros. Las transcripciones de las conversaciones aparecen en inglés mientras que el resto del texto está en alemán.

Sin embargo, es sintomático que el libro de Miguel Rojas Mix titulado *El imaginario: civilización y cultura del siglo XXI*⁴⁹, no dedique un apartado al amplio mundo visual de las portadas de discos. Y resulta significativo que *The Cambridge companion to recorded music*⁵⁰ tampoco aborde específicamente las carátulas.

No obstante, la comprensión de los recursos citados puede brindar al investigador un punto de partida para obtener una adecuada valoración de la carátula como parte importante de la grabación comercial. Asimismo, la segunda parte de este trabajo doctoral profundiza más en los aspectos circundantes a la portada de disco y ofrece un estudio práctico en relación con un grupo de 125 carátulas de *Iberia* que, de acuerdo al motivo visual, fueron agrupadas en las siguientes categorías: énfasis tipográfico, retrato del compositor, retrato del intérprete, paisajes españoles, horizontes desconocidos, enunciación geográfica, abstracciones, tribal, baile flamenco, majismo, feminidad, religión, mundo taurino y Quijote. Dichas portadas se abordan desde una perspectiva iconográfica⁵¹ y en algunos casos concretos se ha podido aplicar un análisis iconológico⁵².

En ese sentido, es imprescindible que los historiadores del arte e iconógrafos con intereses musicológicos desarrollen un método que permita analizar sistemáticamente las expresiones visuales asociadas a las grabaciones de música clásica. Falta mucho por explorar y redefinir en ese sentido. Podrían ser estudios de forma y composición, psicología del color y la relación entre compositores y pintores coetáneos⁵³.

⁴⁹ Miguel Rojas Mix, *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*, Buenos Aires, Prometeo, 2006.

⁵⁰ Nicholas Cook; Eric Clarke; Daniel Leech-Wilkinson; John Rink (eds.), *The Cambridge companion to recorded music*, Cambridge; New York, Cambridge University Press, 2009.

⁵¹ «El análisis iconográfico permite reconocer un determinado personaje individual o colectivo que aparece en una obra audiovisual concreta a través de su estudio histórico, así como su posible relación con otras obras de ese u otro periodo en las que intervenga. De igual modo, a través de un estudio iconográfico se pueden llegar a establecer criterios para la obtención y encasillamiento de una imagen audiovisual en un determinado estilo personal, en una escuela, o en un movimiento». En: Rafael Gómez Alonso, *Análisis de la imagen: estética audiovisual*, Madrid, Laberinto, 2001, p. 38.

⁵² «La iconología supone la interpretación de la imagen como captación del significado intrínseco de la obra audiovisual. Para indagar, en este tipo de práctica es necesario conocer las circunstancias de la realización de la imagen, las teorías o principios que rigen las creencias en una determinada época, indagar en las intenciones implícitas y explícitas del artista, averiguar cuáles son las claves para desentrañar los significados secretos de la imagen, [etcétera ...]». En: R. Gómez Alonso, *Análisis de la imagen...*, p. 39.

⁵³ Christian Marmonnier en su libro *Vinilos Cómic* (Barcelona, Somoslibros, 2009, p. 8.) escribe en una de las primeras páginas: «Como se puede imaginar, el primer modo de unir un cómic y vinilo es mediante la canción. Es una unión evidente que se da desde hace tiempo. [...]. Un estudio serio debería abordar este tema puesto que las canciones reflejan las ideas subyacentes de los periodos trazados, así como las consideraciones que los lectores realizaban sobre estos personajes

Finalmente, reiteramos que la portada de una grabación de música clásica es un elemento clave para generar una buena primera impresión del producto. No se debe olvidar que el comprador de este tipo de música también responde a la publicidad y a la mercadotecnia. Los sellos discográficos deben valorar la contribución del diseñador cuya labor es fundamental para crear una composición visual que represente adecuadamente el trabajo conjunto del intérprete y del compositor, además de ser un factor decisivo en el número de ventas.

LA GRABACIÓN

Estudiar el sonido grabado ha sido una inquietud desde el inicio del siglo XX y las exploraciones iniciales fueron hechas sobre la influencia de la “música enlatada” en la cultura de masas. En los años veinte y treinta se publicaron trabajos que intentaban definir los procedimientos de este campo de investigación. Los análisis empíricos de las siguientes décadas se hicieron con cronómetro en mano para medir el tiempo musical de las grabaciones.

El formato MIDI apareció en los años 70 y los instrumentos musicales que soportaban este protocolo admitieron estudios cuantitativos sobre la interpretación. Sin embargo, quedaba pendiente desarrollar herramientas para analizar las grabaciones comerciales con la misma precisión que la lograda por medio de los secuenciadores.

La investigación realizada por David Epstein sobre el tiempo musical, a finales de la década de 1980, se basó en una técnica para medir la cinta grabada, pues el autor encontró que el cronómetro y los primeros programas informáticos no ofrecían la exactitud que requería un estudio pormenorizado del tiempo⁵⁴. Dicha técnica permitió un análisis más detallado de las grabaciones producidas por la industria discográfica.

Poco después, se desarrollaron programas especializados que pretendían —por medio de lenguaje informático, matrices y espectrogramas— recabar información sobre el ritmo, la melodía y la armonía de pequeños extractos musicales. Luego se hicieron experimentos con grabaciones monoaurales y estereofónicas. Y en la actualidad existen visualizadores de onda diseñados para permitir el análisis de pistas de audio, así como de MP3.

En la primera década del siglo XXI se automatizó parcialmente el proceso analítico de la onda sonora, lo cual funcionaba bien para composiciones de ritmo simple. Sin embargo, la música de textura compleja embrollaba los complementos informáticos (plugins) provocando que el resultado obtenido fuera impreciso y parte del análisis se debiera completar manualmente. Esto se ha ido corrigiendo poco a poco en cada nueva actualización de los visualizadores de onda y se espera un mayor rendimiento en versiones futuras.

de papel». Creemos que el tipo de estudio demandado por el autor también debe exigirse en cuanto a la iconografía de las portadas de discos que funcionó como una extensión visual del tipo de material al que los lectores estaban acostumbrados.

⁵⁴ Para más detalles sobre esta técnica véase el apartado titulado “Tempo measurement techniques”, en: David Epstein, *Shaping time: music, the brain, and performance*, New York, Schirmer Books, 1995.

Referencias y recursos

La reciente aparición de centros de investigación especializados ha permitido importantes avances en el estudio y análisis de las grabaciones. Uno de ellos es The AHRC Research centre for the history and analysis of recorded music, que ha dedicado amplios recursos a esta línea de investigación en los últimos años⁵⁵. Su sitio Web ofrece la posibilidad de consultar materiales discográficos en línea⁵⁶. Un libro electrónico que puede ser descargado a través de dicha página es *The changing sound of music: approaches to studying recorded musical performances*⁵⁷. Este texto de Daniel Leech-Wilkinson, profesor del King's College London, es una guía importante para el estudio de la interpretación musical grabada.

Otra publicación surgida del mismo centro de investigación es *The Cambridge companion to recorded music*, editada por los profesores Nicholas Cook, Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson y John Rink. Es un libro de referencia, dentro de la literatura especializada, que documenta aspectos relacionados con el sonido grabado⁵⁸. Por ejemplo, el capítulo 9 titulado “Métodos para analizar grabaciones” ofrece una revisión de algunos programas y técnicas disponibles para ello. Estos dos libros mencionados destacan respecto al grupo de textos diversos que se han publicado sobre el tema⁵⁹.

Por otra parte, las instituciones de conservación están dando un impulso a la música grabada al hacer disponibles las pistas de audio en Internet para su escucha. Habría que decir que en comparación con el número de grabaciones producidas en el pasado, son relativamente pocos los ejemplos sonoros que se pueden escuchar en línea. No obstante, ello está cambiando de forma acelerada y es previsible que en los próximos años un número mayor de ellos se encuentren disponibles en la nube de Internet para su escucha ilimitada y descarga controlada.

Un proyecto piloto exitoso fue el realizado por la Universidad de California (Santa Barbara), que en 2002 desarrolló un plan de digitalización que tenía como meta hacer disponibles en línea las grabaciones contenidas en cilindros de cera depositados en sus fondos⁶⁰. El acceso a las pistas de audio

⁵⁵ La sigla AHRC alude a The Art and Humanities Research Council (UK).

⁵⁶ <http://www.charm.rhul.ac.uk/index.html> [consulta: 10 abril de 2010].

⁵⁷ Daniel Leech-Wilkinson, *The changing sound of music: approaches to studying recorded musical performance*, London: CHARM, 2009. Published online through the Centre for the History and Analysis of Recorded Music (CHARM), ISBN 1-897791-21-6, © Daniel Leech-Wilkinson 2009, First version 1.0: 2009. Current version 1.1 (minor corrections): 14th February 2010, Disponible en: <http://www.charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/intro.html> [consulta: 1 julio 2009; 25 febrero 2010]. (Traducción del título: El sonido cambiante de la música: enfoques para estudiar las interpretaciones musicales grabadas).

⁵⁸ Sin embargo, es sintomático y llamativo que un libro de referencia como éste sólo mencione someramente aspectos como la portada y el folleto sin profundizar en ellos, que si bien han estado ligados a la música grabada de manera escueta en las primeras décadas del siglo XX, a partir de mediados de ese siglo, se estandarizó su anexión a la grabación como producto comercial.

⁵⁹ Véase por ejemplo la bibliografía recopilada por José Bowen que recoge más de 300 referencias anteriores a mayo de 2005, la cual, no obstante, requiere una actualización con el material divulgado en los últimos seis años. José Bowen, “Bibliografía de performance analysis” [en línea], 2005, Disponible en: <http://www.josebowen.com/bibliography.html> [consulta: 10 mayo 2010].

⁶⁰ UC Santa Barbara Library, “Project overview”, *Cylinder preservation and digitization project*, Department of special collection, Donald C. Davidson Library, University of California, Santa Barbara, Disponible en: <http://cylinders.library.ucsb.edu/overview.php> [consulta: 10 junio 2010]

correspondientes a 5000 cilindros ya era una realidad en octubre de 2005⁶¹. Tres años después, con un total de 8000 pistas disponibles para la escucha y descarga, dicho sitio fue incluido por la revista *Time* dentro de los 50 mejores sitios Web de 2008⁶².

La Biblioteca Británica fue una de las primeras grandes instituciones en subir material audiovisual al Internet. Su Archivo de grabaciones sonoras tiene más de 24,200 pistas de audio disponibles en línea para su escucha, aunque con una condición: la disponibilidad está restringida de acuerdo con el perfil del usuario y su localización geográfica⁶³. Cuando realicé una consulta en mayo de 2010 encontré que la escucha de un gran número de estas grabaciones estaba restringida fuera del Reino Unido. No obstante, un año después la restricción se modificó y ahora muchos de estos documentos digitales llevan la siguiente leyenda: «All pre-1958 recordings can be played by anyone within the European Union»⁶⁴.

En 2011, se produce un cambio importante en la difusión de la música ya que algunas de las grandes bibliotecas hicieron posible la escucha en línea —sin una restricción geográfica— de pistas de audio correspondientes a cilindros y discos de pizarra.

La Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos puso a disposición del usuario de cualquier parte del mundo un grupo importante de grabaciones históricas a partir de mayo de ese año:

La Biblioteca del Congreso y Sony Music Entertainment hoy inauguran un nuevo sitio Web con más de 10,000 grabaciones sonoras históricas originales disponibles al público por primera vez de manera digital. El sitio se llama “Gramola Nacional” (www.loc.gov/jukebox/). [...] ofrece acceso en línea gratuito a una vasta selección de grabaciones de música y palabra hablada producidas en los Estados Unidos entre 1901 y 1925⁶⁵.

Al poco tiempo, en el mes de junio del mismo año, la Biblioteca Nacional de España publicó la siguiente noticia:

La Biblioteca Digital Hispánica (BDH) añade a su colección las primeras grabaciones sonoras en disco de pizarra que ingresaron en la Biblioteca Nacional de España. A través

⁶¹ Ned Raggett, “Old cylinder recordings (1890-1920) archive now online...”, *I love music* [forum], 16/11/2005, 22:46, Disponible en: <http://www.ilxor.com/ILX/ThreadSelectedControllerServlet?boardid=41&threadid=48024> [consulta: 10 junio 2010].

⁶² Anita Hamilton, “50 best Websites 2008: cylinder preservation and digitization project” [en línea], *Time magazine* [Specials], 16/6/2008, Disponible en: http://www.time.com/time/specials/2007/article/0,28804,1809858_1809954_1811319,00.html [consulta: 11 junio 2010].

⁶³ Dicho archivo tiene en total una selección de 44,500 documentos sonoros, entre grabaciones de música, de palabra hablada, de espacios humanos y naturales. British Library, *Archival sound recordings*, <http://sounds.bl.uk/> [consulta: 10 de mayo de 2010].

⁶⁴ Traducción: «Todas las grabaciones anteriores a 1958 pueden ser escuchadas por cualquiera dentro de la Unión europea».

⁶⁵ En: Library of Congress, “Library of Congress launches, with Sony Music Content, the National Jukebox, an online destination for historical sound recordings: Largest collection of historical recordings ever made publically available online” [en línea], *News from the Library of Congress*, 10/5/2011, Disponible en: <http://www.loc.gov/today/pr/2011/11-087.html> [consulta: 15 mayo 2011]. Texto original: «The Library of Congress and Sony Music Entertainment today unveiled a new website of over 10,000 rare historic sound recordings available to the public for the first time digitally. The site is called the “National Jukebox” (www.loc.gov/jukebox/). [...] [It] offers free online access to a vast selection of music and spoken-word recordings produced in the U.S. between the years 1901 and 1925».

de la red, los usuarios pueden escuchar libremente en streaming una importante parte del rico fondo musical de la Biblioteca.

Las grabaciones que se ofrecen son una parte de las que aparecen recogidas en el catálogo impreso *Catálogo de discos de 78 rpm de la Biblioteca Nacional* (1988). En éste se describen 6.507 obras que ya han sido digitalizadas y que se irán publicando para su escucha en streaming⁶⁶.

Es una excelente oportunidad poder acceder a través de Internet a multitud de pistas de audio que suman horas y horas de música grabada. Esperamos que pronto este tipo de acceso sea promovido por bibliotecas de más países y sea posible la escucha en línea de manifestaciones musicales de diversas partes del mundo.

Sin embargo, existe un pequeño inconveniente con relación a su estudio, ya que casi la totalidad del material dispuesto por las grandes bibliotecas no puede ser descargado debido a cuestiones legales. Esto impide el análisis por medio de visualizadores de onda, cuyas capacidades actuales no permiten trabajar en línea con material protegido y requieren tener la pista de audio en un medio de almacenamiento accesible para cargarlo al visualizador. Por tanto, para realizar un estudio comparativo de las versiones sonoras por medio de los programas informáticos actuales, se tiene que adquirir una copia digital física de algunos registros depositados en Bibliotecas y complementarla con la adquisición de grabaciones comerciales⁶⁷. No obstante, es previsible que el análisis en tiempo real en la Web sea posible en un futuro cercano.

Niveles y enfoques para su estudio

La investigación de la interpretación musical grabada se encuentra en una fase exploratoria donde se aprovechan las características naturales de los instrumentos para realizar los análisis. Se examina el vibrato de los instrumentos de cuerda, la articulación en los de viento-madera, la afinación en los metales y la claridad de dicción y riqueza de armónicos en la voz. En el piano la pulsación es percutida y ello facilita distinguir el momento en que se golpea la tecla. Por tal razón, lo primero que se analiza en las grabaciones comerciales de dicho instrumento es el tiempo musical.

Según el especialista Bruno H. Repp⁶⁸, existen tres elementos principales que conforman la interpretación pianística:

El tiempo y la dinámica a menudo son considerados los dos parámetros más importantes de la expresión en la interpretación pianística. La investigación psicológica aplicada a la interpretación musical se ha centrado principalmente en el tiempo y en menor medida en

⁶⁶ Biblioteca Nacional de España, “La BNE sube a la red sus ricos fondos sonoros” [en línea], *Noticias 2011*, 01/06/2011, Disponible en: http://www.bne.es/es/NavegacionRecursiva/Cabecera/noticias/noticias2011/fondos_sonoros.html [consulta: 2 junio 2011].

⁶⁷ Más detalles sobre ello se dan en los apartados 6.2 y 7.1.1.

⁶⁸ Bruno Hermann Repp es un investigador destacado en el campo de la psicoacústica cuyas publicaciones se han enfocado en la interpretación pianística. Nació en Viena pero se naturalizó americano y sus dos títulos de doctor en psicología los obtuvo en la Universidad de Viena y la Universidad de Chicago. Desde 1974 es científico investigador en los ‘Haskins Laboratories’ donde a partir de 1991 estudia la percepción y acción musical. Mayor información y enlaces a sus artículos se pueden acceder en: Haskins Laboratories, “Bruno Hermann Repp: curriculum vitae” [en línea], <http://www.haskins.yale.edu/staff/repp.html> [consulta: 10 julio 2009].

la dinámica, no obstante la importancia de esta última sin duda ha sido reconocida. Un tercer parámetro significativo, mucho menos investigado pero igualmente apreciado, es la articulación —el grado de solapamiento y separación de tonos sucesivos—⁶⁹.

Sin embargo, Repp menciona otros factores que una década después aún parecen quedar inexplorados en relación con el piano: el pedal, la calidad del instrumento y la acústica del lugar, los cuales son casi imposible de medir de manera objetiva a partir de una grabación acústica⁷⁰. Además, comenta lo siguiente sobre el toque pianístico:

El autor sospecha que el aspecto estético más importante de las interpretaciones era la cualidad elusiva referida a menudo como “tono” o “toque” [...]. Este sigue siendo el aspecto más mal entendido de la habilidad pianística, pero posiblemente el más crucial. Otorga a la melodía una calidad cantable a la cual los oyentes responden, ya que invoca procesos en su propio cuerpo, relacionados con la producción de la voz y el movimiento. Es quizás una combinación de varios o de todos los factores mencionados antes, especialmente la verticalidad dinámica, las pequeñas asincronías, la suavidad continua del tempo, el pedal y la calidad del instrumento. Tal vez el carácter esquivo de esta cualidad se basa en el hecho de que incluye casi todos los aspectos de la habilidad pianística, en cuyo caso no tiene realmente mucho valor explicativo. El tono y el toque puede ser simplemente sinónimo de dominio completo del instrumento⁷¹.

Las dos citas del texto dejan entrever una posible guía estratificada de los elementos que pueden ser objeto de estudio por parte del musicólogo en relación con la interpretación musical del piano. En ese sentido, proponemos dos líneas de investigación que se complementan: 1) estudiar a través de las grabaciones sonoras comerciales los factores accesibles como el tiempo y la dinámica y 2) explorar los aspectos más complejos como el pedal, el fraseo y el toque por medio de pianos que soportan la tecnología MIDI y que registran todas las acciones que el pianista realiza.

Varios autores han estudiado la interpretación musical desde el punto de vista objetivo y, como comenta Repp, se han enfrentado en primer lugar al tiempo musical. En esa línea, destaca un libro que constituye un estudio extendido sobre el tema: *Shaping time: music, the brain, and performance* de David Epstein⁷². Es

⁶⁹ Bruno H. Repp, “A microcosm of musical expression. III. Contributions of timing and dynamics to the aesthetic impression of pianists’ performances of the initial measures of Chopin’s Etude in E Major”, *Journal of the Acoustical Society of America*, 106, 1999, p. 475. Haskins Laboratories. PDF disponible en: <http://www.haskins.yale.edu/publications/pub-r.html> [consulta: 12 mayo 2010]. Texto original: «Timing and dynamics are often considered the two most important parameters of expression in piano performance. Psychological research on music performance has focused predominantly on timing and to a much lesser extent on dynamics, but the importance of dynamics has surely been recognized. A third important parameter, even less investigated but likewise appreciated, is articulation —the degree of overlap and separation of successive tones».

⁷⁰ B. H. Repp, “A microcosm of musical expresión...”, p. 476.

⁷¹ B. H. Repp, “A microcosm of musical expresión...”, p. 476. Texto original: «The author suspects that the aesthetically most important aspect of the performances was the elusive quality often referred to as “tone” or “touch” [...]. This remains the most poorly understood aspect of pianistic skill, but quite possibly the most crucial one. It lends the melody a singing quality that listeners resonate to because it invokes processes in their own body, related to voice production and movement. It is probably a combination of several or all the factors mentioned above, especially vertical dynamics, small asynchronies, smoothness of timing, pedaling, and instrument quality. Perhaps the elusiveness of this quality rests on the fact that it involves nearly all aspects of pianistic skill, in which case it really may not have much explanatory value. Tone and touch may simply be synonymous with complete mastery of the instrument».

⁷² D. Epstein, *Shaping time...*,

una monografía dedicada por completo a este aspecto y una lectura obligada para quien esté interesado en ello.

Bruno H. Repp publicó una interesante y completa reseña bibliográfica sobre el libro de David Epstein, que pone en perspectiva la contribución del autor⁷³. Sobre los métodos empíricos comentados en dicho libro para medir el tiempo musical, Repp escribe: «Esta sección ya no es un estado de la cuestión debido a que los editores de onda digital, ahora ampliamente disponibles en “microcomputadoras”, son mencionados de forma breve. En su lugar, Epstein describe un extraño y anticuado método de medición de cinta magnética que utilizó en su propio estudio»⁷⁴.

En efecto Epstein basa su trabajo empírico en la técnica de medición de cinta, la cual le permitió reducir la discrepancia en cuanto al cálculo de las marcas hechas sobre una grabación a tan sólo 5 microsegundos⁷⁵. Esto debe ser visto como un testimonio de las limitantes que existían en los años ochenta y principios de los noventa para trabajar con material musical grabado. En contraste, el investigador actual tiene más recursos para el estudio de tiempo musical.

La dinámica de una grabación comercial es otro aspecto que puede ser estudiado. Sin embargo, este elemento es de índole más subjetiva ya que, a diferencia del tiempo donde la modificación es menor por parte de los agentes involucrados en el proceso de grabación, en el caso del rango dinámico la modificación ha estado siempre presente para contrarrestar las limitaciones de la tecnología, las condiciones acústicas del lugar de grabación y para evitar crestas que distorsionaran la calidad de la mezcla final del máster.

Igualmente, es difícil estudiar este aspecto ya que se requiere el comentario del ingeniero de sonido para saber lo que hizo durante el proceso de grabación, edición y mezcla. Sin embargo, esta información no es pública ni accesible a través de la grabación comercial.

También habría que ser cuidadoso en elegir sobre los parámetros que se comparan, sobre todo cuando se hace a través de la simple escucha, ya que factores como el tipo de reproductor de disco, de altoparlantes, espacio donde se realiza la audición y audífonos pueden influir en la percepción relativa de este factor. Lo mejor es abordar este elemento en una etapa posterior del análisis.

En esta tesis, en primer lugar y de manera aislada, se propone estudiar el tiempo musical. No obstante, a diferencia de otros autores, aquí se recomienda hacerlo a dos niveles: macro y micro.

El nivel macro refiere la comparación de la duración temporal de una integral, una pieza o una sección. Para ello simplemente se requiere conocer la duración del trozo escogido de cada una de las versiones a contrastar. Al considerar exclusivamente este factor musical, la información se puede recabar de las maneras siguientes:

En el formato de disco compacto:

⁷³ Bruno H. Repp, “Book review: *Shaping time: music, the brain, and performance*, David Epstein (Ed.), Schirmer Books, New York”, *Music Perception*, 13, 1996, pp. 591-604, PDF disponible en: <http://www.haskins.yale.edu/publications/pub-r.html> [consulta: 15 mayo 2010].

⁷⁴ B. H. Repp, “Book review: *Shaping time...*, p. 596. Texto original: «This section is not quite state-of-the-art, as digital waveform editors, now widely available on-microcomputers, are mentioned only in passing. Instead, Epstein describes a cumbersome and antiquated method of magnetic tape measurement that he used in his own studies».

⁷⁵ D. Epstein, *Shaping time...*, p. 160.

- 1) A partir de las pistas de audio contenidas en el disco compacto, ya que está estandarizada la inclusión de la duración dentro de cada archivo de audio y el lector de CD la muestra automáticamente.
- 2) A través de la referencia escrita en la contraportada de la caja del disco compacto.
- 3) Por medio de la información contenida en la página Web del sello discográfico y de los anuncios en portales electrónicos que comercializan esa grabación.

En los formatos analógicos el proceso de búsqueda se realiza escuchando la grabación con cronómetro en mano para calcular las duraciones.

Después de procesar la información de las distintas versiones por medio de la estadística descriptiva se observan patrones en relación con la duración temporal. Si se tiene recopilada toda esta información en una base de datos se puede saber casi de forma inmediata si una nueva interpretación es relativamente más rápida o lenta con tan sólo comparar sus duraciones con el grupo de versiones ya procesadas⁷⁶.

Es posible hacer estudios comparativos a nivel macro para saber la distribución temporal de las partes de la forma musical o de las distintas secciones de una pieza. Para ello es necesario escuchar la grabación y por medio de un cronómetro temporizar las diferentes secciones contrastantes. Si se tiene acceso al archivo de audio digital se puede realizar el mismo proceso con ayuda de un programa informático como 'Audacity'⁷⁷ y por medio de marcas conocer exactamente la duración de una parte de la pista.

Sin embargo, no se recomienda realizar este tipo de estudio a una escala de pulso y/o de compás pues el resultado será bastante irregular. David Epstein menciona que la precisión obtenida por el cronómetro a nivel de pulso es de sólo 94.9 %⁷⁸.

Por otro lado, el estudio del tiempo a nivel micro se realiza hoy con programas informáticos específicamente diseñados. En este ámbito las marcas realizadas sobre la visualización de la onda sonora se exportan y se convierten en data que es analizada estadísticamente para: 1) conocer la velocidad metronómica de cada compás, 2) encontrar la media de la duración metronómica de las interpretaciones de una obra musical, 3) explorar el rubato y 4) contrastar el tiempo inicial de una versión con las indicaciones plasmadas por el compositor en la partitura⁷⁹.

Herramientas informáticas

Hoy día, el investigador tiene a su alcance programas informáticos que permiten visualizar la música y realizar el análisis de tiempo musical en ambos

⁷⁶ Para mayor información véase el sexto capítulo de este trabajo de investigación, donde se prueba este sistema de análisis con relación a la duración total de la integral, de cada una de las 12 piezas de *Iberia* y se compara una serie de muestras para observar en detalle las tendencias en cuanto a la duración de las piezas.

⁷⁷ Dominic Mazzoni; [Roger Dannenberg], *Audacity* [programa informático], version 1.2.6, www.audacity.sourceforge.net © 2011 members of the Audacity development team, Disponible en: <http://audacity.sourceforge.net/download/windows> [última consulta: 20 mayo 2011]

⁷⁸ D. Epstein, *Shaping time...*, p. 159.

⁷⁹ Para mayor información sobre el particular véase el séptimo capítulo de este trabajo.

niveles. Uno de ellos es ‘Music Animation Machine, Midi player/viewer’, conocido también como ‘MAM player’ y desarrollado por Stephen Anthony Malinowski⁸⁰. Este programa se puede descargar de forma gratuita y la versión pública permite visualizar archivos MIDI, aunque no es posible guardarlos. El creador del programa también ha sincronizado pistas de audio con la representación visual —a través de su versión personal más avanzada— e incluye pequeñas mejoras para visualizar distintos tipos de música.

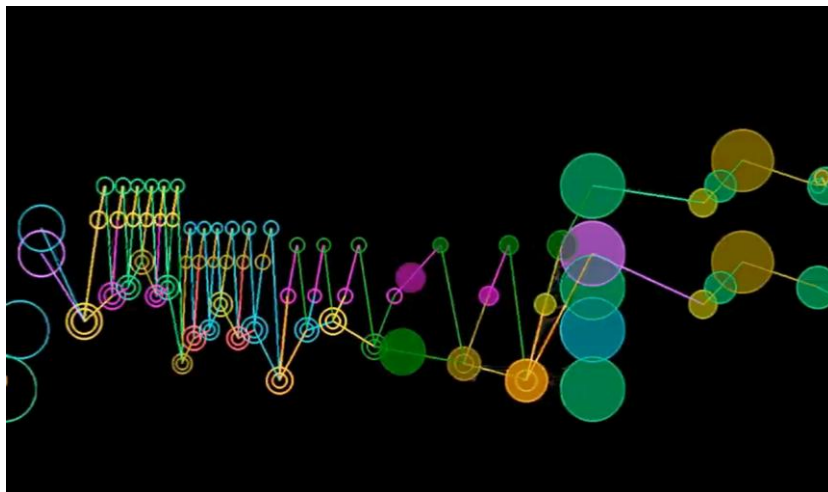


Ilustración 0-1 Stephen Malinowski, Albéniz: Asturias, MAM player, captura de pantalla del minuto 3'22

Su página Web contiene una muestra de estas representaciones y un ejemplo notable es el titulado *Isaac Albéniz's Asturias (Leyenda), arranged for guitar and performed by James Edwards, accompanied by an animated score*; a través de la pieza de Albéniz se puede advertir el potencial pedagógico de este visualizador⁸¹.

Malinowski también se ha ocupado de la visualización de la música orquestal por medio de representaciones más avanzadas que permiten distinguir las diferentes familias de instrumentos.

En la siguiente ilustración aparece una imagen capturada del video creado para el segundo movimiento de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, interpretado por la orquesta Philharmonia Baroque⁸².

Para la representación de la música el autor utiliza una paleta de quince colores donde cada matiz corresponde a uno de los siguientes instrumentos: a) flauta 1 y 2, b) oboe 1 y 2, c) clarinete 1 y 2, d) fagot 1 y 2, e) timbal, f) corno 1, g) corno 2, h) trompeta, i) trombón 1 y 2, j) trombón 3, k) violín 1, l) violín 2, m)

⁸⁰ Para más información sobre este visualizador visítese el siguiente enlace: Stephen Malinowski, *Music Animation Machine* [programa informático], (versión: 2006aug19 Release 035), www.musanim.com/mam/mamhist.htm [consulta: 10 diciembre 2009]. Se puede descargar este programa de forma gratuita en www.musanim.com/player.

⁸¹ Este video se puede encontrar dentro del Sitio Web y en el canal YouTube de Malinowski, <http://www.youtube.com/user/smalin?gl=US> Disponible en: <http://www.youtube.com/user/Stalin?gl=US#p/c/97DAD64E5951DA8F/0/MvF8XWr17nw> [consulta: 22 julio 2010]

⁸² Stephen Malinowski, *Beethoven, Symphony 9, 2nd movement (complete), Molto vivace, Philharmonia Baroque* [video], Scrolling bar-graph score, www.youtube.com, Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=p5fav12Qtx0&feature=relmfu> [consulta: 15 febrero 2011].

viola, *n*) violonchelo, *o*) contrabajo. Además emplea formas geométricas de diferentes tamaños, unas dentro de otras, para distinguir los instrumentos entre la textura orquestal⁸³.

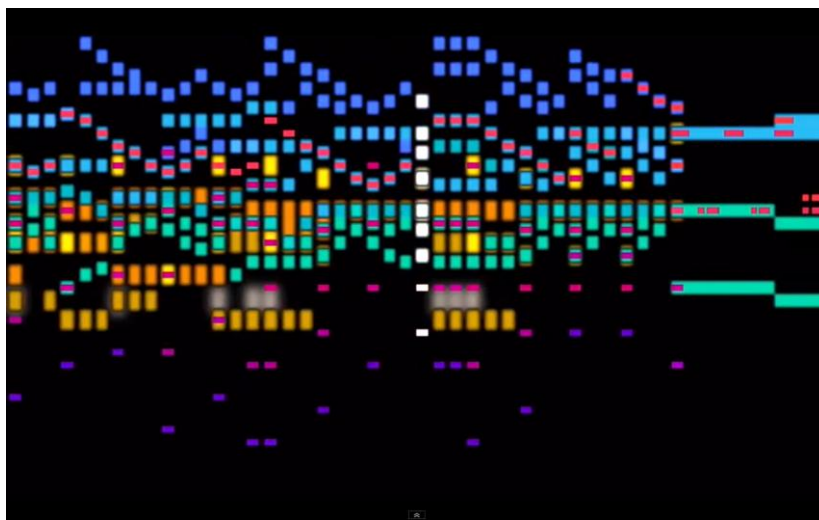


Ilustración 0-2 Stephen Malinowski, Beethoven: Novena Sinfonía (2 mov.), MAM player, captura de pantalla del segundo 0'40

Un segundo programa es el 'Acousmographie' creado por Groupe de Recherches Musicales del Institut National de l'Audiovisuel de Francia⁸⁴. Permite añadir texto, figuras e incluso notas a la representación de la onda sonora y, a través de estas herramientas, el musicólogo puede crear un análisis visual de la música⁸⁵.

La ilustración 0-3 muestra una representación de la parte "c" de *Sonancias III Op. 49* de Marlos Nobre que incluye, las anotaciones hechas sobre la representación de la onda sonora correspondiente a la interpretación de dicha obra por el Ensemble Bartok.

El tercer programa informático es el 'Sonic Visualiser' desarrollado en Queen Mary, University of London⁸⁶. Algunas de sus características son:

- a) La posibilidad de variar la velocidad de reproducción de la pista de audio sin que se modifique el tono de la misma.

⁸³ En el siguiente enlace se puede observar la tabla de equivalencias entre los colores y la plantilla orquestal empleados en dicho video: http://www.musanim.com/img/b9m2_colors.jpg [consulta: 15 febrero 2011].

⁸⁴ Yann Heslin (coord.), *Acousmographie* [programa informático], versión 3.3. Adrien Lefevre y Emmanuel Favreau (desarrolladores), Paris, © INA-GRM (2003-2007). [Programme d'annotation graphique de documents sonores], Disponible en: <http://www.inagrm.com/accueil/outils/acousmographie> [consulta: 1 octubre 2008].

⁸⁵ En el siguiente artículo se puede observar una serie de espectrogramas creados con el Acousmographie por el autor de este trabajo: Alfonso Pérez Sánchez, "Marlos Nobre: *Sonancias III*. El nacionalismo simbiótico como un recurso compositivo", Actas del VII Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Cáceres, 12 al 15 de noviembre de 2008), *Revista de Musicología*, Vol. XXXIII N° 3, Madrid, SEdeM, 2010.

⁸⁶ Chris Cannam; Queen Mary, University of London, *Sonic Visualiser* [programa informático], version 1.0, London, © Chris Cannam and Queen Mary, University of London (2005-2007), [GNU GPL], [Program for viewing and exploring audio data for semantic music analysis and annotation], Disponible en: <http://sonicvisualiser.org/download.html> [consulta: 1 diciembre 2007]. La versión más reciente es la 1.8 publicada el 8 de abril de 2011 [última consulta: 15 junio 2011].

- b) La capacidad de seleccionar un extracto y repetirlo las veces que sea necesario para corregir o precisar una señal.
- c) La facilidad para colocar una marca exacta al ser posible ampliar o reducir visualmente la representación de la onda sonora y modificar el lugar que ocupa.



Ilustración 0-3 Marlos Nobre, *Sonancias III* [cs. 135-153], Ensemble Bartok (1994), espectrograma generado con el Acousmographe

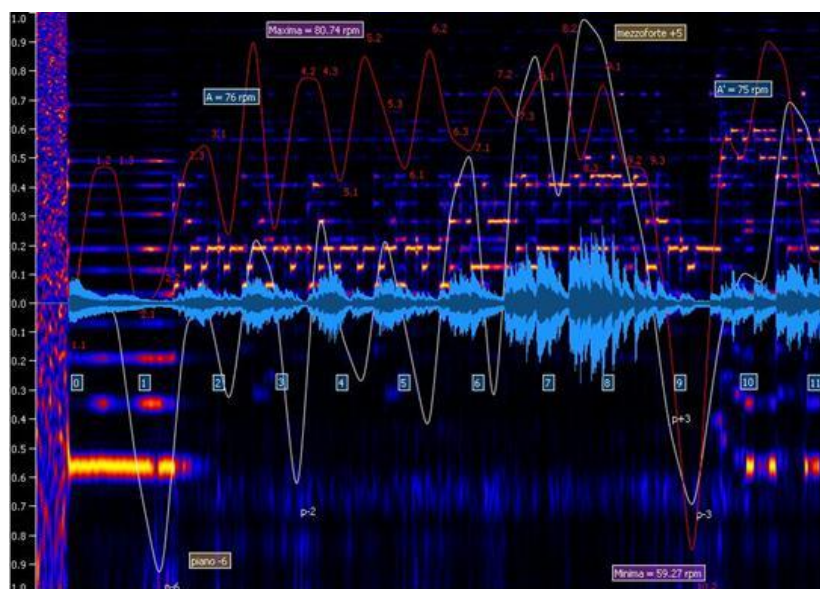


Ilustración 0-4 Albéniz: 'Jerez', Alicia de Larrocha, 1958, espectrograma de los cs. 1-10, con anotaciones, generado por medio del Sonic Visualiser

El espectrograma que se muestra en la ilustración 0-4 corresponde a unos segundos de audio tomados de una grabación de 'Jerez' por Alicia de Larrocha. Los distintos rótulos indican los compases, la variación temporal y los límites dinámicos del fragmento.

Este tipo de herramientas son propias de la primera década del siglo XXI y dependiendo del foco de investigación, cada una puede llegar a ser útil. Por un lado, el MAM player facilita la visualización de archivos MIDI de música con fines didácticos. Por otro, el Acousmographie admite la anotación de texto y colocación de figuras sobre la representación de la onda sonora, lo que facilita el análisis visual de la música. Por último, el Sonic Visualiser permite un estudio detallado de la pista de audio, el cual funciona bien para abordar a nivel micro el tempo musical. Los tres se complementan pues sirven para distintos tipos de análisis.

La ventaja de estos programas informáticos es que son gratuitos, fáciles de aprender y permiten etiquetar la representación de la onda sonora. Sin embargo, un requisito es que la pista de audio debe ser digital y estar disponible en un medio de almacenamiento (ej. disco duro) al que pueda acceder el programa⁸⁷. Estas herramientas mejorarán en sucesivas actualizaciones, lo que permitirá realizar un análisis comparativo de volúmenes de data y anotaciones más complejas sobre las visualizaciones y los espectrogramas.

Por supuesto, un ordenador es imprescindible para utilizar estos programas, que junto con tarjetas gráficas, discos duros, monitores de alta definición, facilitan el trabajo actual del musicólogo. Por ejemplo, una acción simple como colocar una marca sobre la representación de la onda de sonido es posible realizarla de forma precisa con el ratón óptico y láser⁸⁸. Sin embargo, ¿Puede el lector imaginar lo que sería poner la marca exacta con un ratón mecánico? Simplemente tortuoso, ya que el puntero se atasca con frecuencia en la pantalla al utilizar partes mecánicas para detectar el movimiento.

Los adelantos tecnológicos deben ir a la par de la creación de infraestructuras adecuadas. En ese sentido, los departamentos de musicología deben implementan este tipo de programas informáticos y crear asignaturas que enseñen a manejar estas herramientas dentro de los planes de estudio. Es necesaria una actualización educativa que permita a los jóvenes musicólogos desarrollar trabajos en esta línea.

Materiales de referencia como el libro *Early recordings and musical style: changing tastes in instrumental performance 1900-1950* de Robert Philip y el manual digital de Daniel Leech-Wilkinson, *The changing sound of music: approaches to the study of recorded musical performances*, entre otros, permitirán a las nuevas generaciones de musicólogos definir las bases de una metodología sistemática del registro sonoro y, auxiliados con herramientas informáticas, realizar el estudio de la interpretación musical contenida en documentos multimedia, con el objetivo de completar una investigación de mayor envergadura afín a lo que demanda la agenda musicológica actual.

⁸⁷ En el capítulo siete de este trabajo se explica a mayor detalle estas cuestiones y se emplea el Sonic Visualiser para realizar un estudio comparativo.

⁸⁸ Curiosamente, hace muy poco que ratón óptico y el láser tuvieron éxito en el mercado, 2000 y 2004 respectivamente, justo a tiempo para permitir el trabajo detallado con estos visualizadores de onda que también son propios de la primera década del siglo XXI.

EL FOLLETO

Otro elemento importante es el folleto que acompaña a una grabación. Esta parte del producto intenta recompensar al discófilo al ofrecerle una referencia escrita contextualizada de la música que escucha.

Un folleto que incluya fotografías de calidad, un texto fluido de mediana extensión por un autor reconocido y una nota biográfica del intérprete destacando sus puntos fuertes, permite potencializar la calidad del producto y generar una buena recepción por parte de la crítica, que motiva mayores ventas.

Estos detalles no deben abandonarse, pues un producto de mala calidad genera una pésima opinión en los críticos y discófilos sobre una grabación, y ella puede afectar la imagen y entereza musical del artista.

En ese sentido, la calidad, diversidad y abundancia de los materiales empleados informan sobre la profesionalidad de una compañía de discos para producir una grabación y dichos factores afectan a su vez el precio y la distribución. Todo ello forma parte de la ecuación mercadotécnica basada en el potencial de la música y del intérprete para vender suficientes copias de su trabajo.

El autor y el idioma

La autoría del texto incluido en una grabación puede pertenecer al propio compositor o al intérprete, lo que permite conocer sus opiniones y comentarios personales sobre la música. También puede ser un elaborado texto de un musicólogo especialista que aporte nuevas ideas sobre la música grabada. Por tal motivo, el folleto debe ser valorado como una fuente primaria cuando el autor es el propio compositor, el intérprete o un escritor con una trayectoria reconocida.

Asimismo, el folleto puede incluir fotografías y notas biográficas sobre los autores. Dicho material permite a la compañía discográfica otorgarle una identidad al músico y un contexto a su versión sonora. Incluso puede ser el primer vestigio biográfico de un artista que apenas empieza su carrera profesional.

Esta información es útil tanto para el caso de un importante intérprete cuyo nombre aún no aparece en *The new Grove dictionary of music and musicians*⁸⁹ o en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*⁹⁰; como para el músico que debuta en el mundo discográfico o aún no ha alcanzado una proyección internacional.

Es posible estudiar los perfiles de un grupo de intérpretes que han grabado una obra musical específica. Por ejemplo, se puede comparar la forma en que los distintos sellos discográficos presentan el material biográfico dentro de los folletos. También se puede buscar rastros sobre alguna relación maestro-alumno dentro del grupo y comentarios acerca de las maneras de interpretar la misma obra.

⁸⁹ Stanley Sadie (ed.), *The new Grove dictionary of music and musicians*, 2nd ed., 29 v., New York, Grove; London, MacMillan, 2002.

⁹⁰ Emilio Casares Rodicio (dir. y coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, (dir. adj. José López-Caló, Ismael Fernández de la Cuesta; sec. téc. María Luz González Peña), 10 v. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002.

Por otro lado, es importante documentar el idioma original del folleto y anotar a qué otras lenguas el texto se tradujo, ya que ello puede indicar la posible distribución de la grabación y el potencial mercado al que se dirigía la compañía discográfica. Es recomendable buscar información sobre la nacionalidad, profesión y postura ideológica del autor para poder realizar una evaluación adecuada del texto.

Con relación al folleto, el mayor problema para el investigador ocurre cuando el sello discográfico no ofrece referencia alguna acerca del autor del texto. Esto es infrecuente que ocurra en el soporte de disco compacto, sin embargo, era práctica habitual en los discos de vinilo y dicha carencia dificulta poder afiliar los comentarios incluidos en algunas grabaciones LP a una persona y una corriente de pensamiento determinadas.

Estilo, extensión y contenido del texto

En el formato de disco de vinilo el texto aparecía en la contraportada, era producido por la discográfica de manera genérica y no se indicaba el nombre de un autor específico. Esto cambió con la aparición de los álbumes LP de mayor calidad, la estandarización del disco compacto y la consideración de la música clásica como un “nicho de mercado” especializado⁹¹, favoreciendo que el folleto se convirtiera en un medio de expresión válido para el crítico y el musicólogo que escriben dichas notas.

Es posible documentar esa narrativa de manera sistemática a través de un estudio comparativo de los folletos referidos a una misma obra, pues ellos buscan influir en la concepción musical de la gente que adquiere las grabaciones.

Una lectura pormenorizada puede poner de relieve la batalla ideológica que existe en referencia a grandes músicos polifacéticos, como por ejemplo Albéniz, entre académicos de la comunidad musicológica que intentan exponer datos actualizados y otros que pretenden conservar una imagen romántica, ensoñadora y quizás épica de los compositores. Esto último promovido quizá por las compañías de discos que saben que un texto llamativo y fantasioso puede dejar en el lector un buen sabor de boca, a diferencia de un parco texto musicológico que desde el punto de vista de la mercadotecnia no ofrece ventajas visibles en cuanto a la inversión realizada por el comprador medio.

ASPECTOS COMPLEMENTARIOS

Finalmente, para completar la evaluación general de un registro sonoro se debe revisar la ficha técnica de una grabación comercial ya que puede incluir

⁹¹ Un nicho de mercado es un término que define un reducido sector de la población con necesidades y características muy específicas. En ese sentido, Barquero y Fernández escriben: «Los consumidores se están volviendo cada vez más exigentes porque sus opciones tienen a expandirse en la economía global en la que nos encontramos hoy en día. Así que la idea de los nichos de mercado es tratar de satisfacer y mantener esa parte del mercado que realmente desea sus productos y/o servicios». En: José Daniel Barquero; Fernando Fernández, *Los secretos del protocolo, las relaciones públicas y la publicidad*, Valladolid, Lex Nova, 2007, p. 311.

referencias sobre el lugar donde se realizó el registro, el tipo de tecnología empleada, el instrumento, la partitura que utilizó el músico para la realización de su versión, el precio y el tipo de promoción. En ese sentido, el registro se convierte en un multi-objeto que requiere una aproximación interdisciplinaria para abordar estos aspectos complementarios. Los siguientes párrafos sugieren algunas posibilidades de estudio de estas aristas secundarias en las cuales el musicólogo puede ahondar a partir de la información contenida en las grabaciones.

El lugar de grabación

Generalmente en los créditos se menciona el lugar donde se realizó el registro sonoro. Este testimonio es de vital importancia para tener una idea empírica de la acústica y el tipo de condicionamiento espacial relacionados con una interpretación específica. Además, sirve de punto de partida para un análisis de las características del lugar donde se llevó a cabo dicha sesión de grabación.

En ese sentido, es lógico pensar que grabar en un estudio no es lo mismo que en una iglesia. Tampoco es igual en un auditorio de 400 personas que en uno con capacidad para 1900 oyentes. Además, pueden existir marcadas diferencias entre una sesión de estudio y la grabación de una interpretación en vivo, ya que en un concierto, el músico puede reducir la velocidad para ganar en seguridad y su interpretación puede estar condicionada por la respuesta del público.

La tecnología y el soporte

Es muy importante tener en cuenta la influencia de la tecnología y las limitantes del soporte con relación al material sonoro. Por ejemplo, antes de juzgar una grabación de disco de pizarra, hay que saber que el reducido espacio de almacenamiento en este tipo de disco —4 minutos y medio por lado— podría derivar en una versión apresurada de la obra musical.

De la misma manera, la restrictiva capacidad de esta tecnología para grabar un espectro dinámico extenso y reproducir los sonidos graves con claridad, ocasionó que varias obras de música clásica fueran arregladas. Algunos pianistas que conocían dichas limitantes decidieron simplificar la parte de la mano izquierda deliberadamente o realizar ciertas modificaciones, las cuales no obedecían a la falta de técnica pianística sino a una adaptación y economía de medios hacia una tecnología con graves deficiencias en sus inicios⁹².

Se podrían citar más ejemplos de la influencia de la tecnología y del soporte de almacenamiento en la música, sin embargo, nos limitaremos a decir que para realizar un estudio formal de un grupo de grabaciones sonoras se debe adquirir un conocimiento previo sobre soportes, técnicas de grabación y prácticas de estudio antes de contrastar las versiones. Esto evita que el investigador pueda realizar una comparación arbitraria en una muestra donde se toman por igual distintos soportes sonoros⁹³.

⁹² Dicho conocimiento evita que el estudioso evalúe erróneamente a los músicos en aquellos casos cuando sus interpretaciones se ven fuertemente afectadas por las limitantes de la tecnología.

⁹³ Para evitar ese tipo de problemas, se dedicó un capítulo del DEA al estudio exclusivo de los soportes y su influencia específica en las 12 piezas. La conclusión demostrada en ese trabajo fue la

Es importante especificar siempre el soporte de cada grabación analizada y en caso de que uno mismo la transfiera a otro formato, hay que detallar el proceso de conversión. Así como los soportes varían, también las tecnologías (ej. 16 bits, 24 bits) tienen sus propias características y ellas pueden ser determinantes sobre los límites acústicos de una grabación sonora. Por último, se debe tener en cuenta el sonido de cada grabación —monofónica, estereofónica o multicanal—, ya que esto en combinación con el tipo de equipo que se reproduce el registros sonoro, puede afectar la forma en que se escucha y percibe dicha versión.

El instrumento y la partitura

El tipo de instrumento musical empleado es mencionado de manera regular en los créditos, aunque en ocasiones se deja de lado en las críticas sobre grabaciones. Este elemento es importante dentro del movimiento de interpretación histórica de música antigua y también para la música clásica en general. Por ejemplo, un pianista sabe que las marcas de piano son distintas y cada una de ellas ostenta cualidades y defectos. Si tiene la oportunidad, escogerá un tipo de piano específico pensando en los posibles beneficios musicales de tal decisión. Como veremos más adelante, algunos de los intérpretes que han escrito sus propios folletos incluyen justificaciones y comentarios sobre el piano que se usó para la grabación⁹⁴.

La edición utilizada por el músico es una referencia técnica olvidada con frecuencia y ello impide que se pueda contrastar dicha versión sonora con la partitura en la que basó el artista. Por el contrario, si el solista informa que ha recurrido a cierta edición de la partitura para construir su versión, ello permite juzgar adecuadamente la interpretación y le exime de la reproducción de ciertos “errores” que aparecen en ella y que pudieron haber sido corregidos en alguna edición posterior. Este elemento es crucial para poder hacer una valoración musicológica de la versión sonora de una obra, pues permite saber si el intérprete se mantuvo fiel a lo plasmado de forma escrita por el compositor.

La promoción y el precio

Dos aspectos a estudiar relacionados de manera indirecta con el registro sonoro son la distribución y las variaciones de precio de una grabación a través de las estadísticas de los portales comerciales. También se puede indagar sobre el valor que tienen las distintas versiones de una grabación en el mercado de coleccionismo por medio de los sitios de subasta, donde algunas de ellas pueden

siguiente: ‘En el caso específico de *Iberia*, los soportes sonoros realmente determinaron cuáles piezas fueron grabadas y cuáles no; esto ocasiona una presencia dispar en las grabaciones de los distintos títulos de la colección que responde a la limitación tecnológica de los soportes.’. Ello mismo, motivó la decisión de acotar el estudio temporal-musical específicamente al soporte de disco compacto en la tesis doctoral. Véase: A. Pérez Sánchez, “*Iberia* de Isaac Albéniz...”, pp. 73-127 y 177.

⁹⁴ Véanse los apartados 2.1 y 2.4.4.2 del presenta trabajo para conocer los comentarios en relación con el instrumento.

alcanzar un precio elevado debido a su calidad, al intérprete o a lo raro del registro⁹⁵.

Existen versiones musicales excepcionales que han aparecido en infortunados embalajes, así como versiones mediocres que han contado con una buena presentación y promoción. Es necesario abordar estas cuestiones para comprobar si el trabajo interpretativo de los músicos, cuyas grabaciones estaban bien envueltas en un embalaje atractivo y de calidad, fue correctamente recibido por la crítica especializada y generó ventas favorables⁹⁶.

VENTAJAS E INCONVENIENTES DE UN ENFOQUE GLOBAL

Al inicio de este capítulo hemos indicado que la investigación musicológica de la grabación comercial se puede dividir en cinco campos generales: 1) catalogación, 2) carátula, 3) onda sonora, 4) folleto, y 5) aspectos complementarios. Además, señalamos que para una comprensión progresiva del objeto de estudio era recomendable abordar estas facetas de acuerdo a la numeración indicada. Sin embargo, esto no significa que el informe escrito debe presentar ese orden. Más bien, ello dependerá de las características propias del grupo de grabaciones analizado, de los elementos específicos abordados dentro de esos campos y, sobre todo, de los resultados encontrados.

En nuestra investigación sobre los registros sonoros de *Iberia* seguimos el orden metodológico propuesto y resultó ser efectivo para cumplir con los objetivos planteados y resolver las hipótesis de trabajo señaladas en el capítulo precedente. Sin embargo, se consideró prioritario dedicar una mayor atención a los tres primeros campos (catalogación, carátula y onda sonora), los cuales se abordaron de forma sistemática. Por otro lado, el folleto y los aspectos complementarios fueron considerados como secundarios dentro de este estudio. En consecuencia, los resultados difieren en profundidad y extensión en relación con cada uno de los elementos estudiados.

Por tanto, en vista de los resultados encontrados y con la intención de ofrecer una presentación escrita apropiada de la investigación realizada, se decidió

⁹⁵ Un aspecto colateral que debe ser comentado a cualquiera que pretenda realizar estudios con grabaciones: es la inversión económica que implica estudiar dicho documento. Lamentablemente, son muy pocas las fonotecas universitarias que cuentan con un extenso número de grabaciones de una sola obra. En el caso de las Bibliotecas, cuya función es la conservación de documentos, es difícil que un estudiante se dedique a estudiar sus fondos al estar el préstamo vedado y la copia de cierto material requiera un permiso e implique unos costes de reproducción; además, algunos formatos no están disponibles para la escucha y otros sólo pueden ser manejados por el personal especializado del centro. Por tanto, es necesario advertir al estudiante y a los departamentos universitarios que quieran realizar estudios comparativos sobre la necesidad de dedicar parte de su presupuesto para adquirir grabaciones.

⁹⁶ Dentro de la literatura especializada que trata la cuestión comercial del mundo discográfico, se recomienda ver los siguientes libros que permiten hacerse una idea general sobre la manera en que las compañías de discos resuelven la cuestión económica de las grabaciones. Tom Hutchison; Amy Macy; Paul Allen, *Record label marketing*, Oxford, Focal Press, 2006. Tad Lathrop, *This business of music marketing & promotion*, ed. actualizada, New York, Billboard books, 2003. Spellman, Peter, *The self-promoting musician: strategies for independent music success*, Boston, Berklee Press, 2000. Keith Negus, *Los géneros musicales y la cultura de las multinationales*, (trad. Estela Gutiérrez Torres), Barcelona, Paidós Ibérica, 2005.

organizar el trabajo central de la tesis de la siguiente manera: la primera parte aborda la catalogación de los registros integrales, algunos aspectos complementarios y el perfil biográfico del grupo de pianistas. La segunda está dedicada por completo a las carátulas de los discos y, por último, la tercera enfoca la atención en el tiempo musical.

Recapitulando, en teoría, todos los aspectos mencionados en este capítulo se pueden analizar de forma exhaustiva. Sin embargo, estudiar el registro sonoro de manera metódica es una tarea que requiere un periodo prolongado de búsqueda⁹⁷, un presupuesto generoso para la compra de material, un análisis completo de los distintos elementos, además de una colaboración grupal e interdisciplinaria. Por consiguiente, el investigador deberá adaptar la metodología propuesta a la estructura de su propio trabajo.

No obstante, creemos que una perspectiva integral es posible siempre que se intente sacar el máximo provecho de los elementos constitutivos de una grabación a través de las herramientas adecuadas. En ese sentido, la variada información contenida en las grabaciones permitirá el posicionamiento inminente de este tipo de documentos en la agenda musicológica actual. Esperamos que esta primera aproximación ayude a sentar las bases de una metodología general del registro sonoro.

⁹⁷ Esto debido a que las referencias están demasiado dispersas ya que las versiones originales y sus reediciones se publican en distintos puntos geográficos y desaparecen caprichosamente del mercado.

PRIMERA PARTE:
PERSPECTIVA DISCOGRÁFICA

LA GRABACIÓN SONORA Y SU AUTOR

1 CATALOGACIÓN DE LOS REGISTROS SONOROS INTEGRALES DE IBERIA

Como se especificó en el apartado anterior, la catalogación de los registros es el primer paso a realizar en un trabajo discológico. Constituye un estado de la cuestión de los documentos sonoros analizados y es la base sobre la cual se valora dicho material.

Este capítulo proporciona la discografía actualizada que contempla todas las grabaciones integrales de *Iberia* a nivel mundial. Toma en cuenta los soportes comerciales en los cuales se ha publicado la serie completa e incluye los números de catálogo de los discos originales y las reediciones.

La discografía contiene dos índices, en el primero se clasifica según el tipo de soporte sonoro: rollo de pianola, disco de 33 rpm, cinta magnética, casete, disco compacto, archivo MIDI, súper audio CD y MP3. Mientras que el segundo presenta un orden alfabético de acuerdo con el apellido de los intérpretes. En ambas relaciones se indican el formato, el pianista, el sello y el número de catálogo. Esta forma de organización busca ser de fácil acceso y lo más homogénea posible.

Además, se incluye la fecha de grabación para cada versión original y el año de publicación para las reediciones junto con la referencia correspondiente: copyright, derecho fonográfico y/o depósito legal. La búsqueda de esta información constituyó el paso previo para la realización de una historia cronológica del legado sonoro de *Iberia*.

El antecedente de este capítulo es el estudio discográfico efectuado en el trabajo de DEA sobre esta obra para piano. En aquella ocasión, se hizo especial énfasis en las grabaciones parciales con la intención de encontrar el número total de registros por pieza y estimar la influencia de los soportes sonoros en cada una de ellas. Por el contrario, en la tesis la atención recae en las integrales y se deja fuera el rollo del piano reproductor y el disco en sus otros dos formatos (78 y 45 rpm), al no incluir ninguna versión completa¹.

¹ Dentro de ese trabajo precedente, para concebir la sección de rollos del piano reproductor se tomó la información del libro *The classical reproducing piano roll. A catalogue-index* de Larry Sitsky. Para preparar la parte de los discos de 78 rpm, se partió de lo contenido en los trabajos de Juan Manuel Puente, Antonio Odriozola y Walter Clark. La información fue completada con los catálogos de discos de 78 rpm de la Biblioteca Nacional de España y del Centro de Documentación Musical de Andalucía. Por último, para la creación de la sección de discos de 45 rpm nos apoyamos en lo recabado por Antonio Odriozola y Walter Clark.

Después de actualizar dicho índice con los datos de las grabaciones comerciales aparecidas en los últimos años, surgieron dos preguntas fundamentales: ¿Cuál fue la fecha de grabación exacta de cada versión integral? y, ¿a qué años le corresponden las reediciones? En el apartado 1.2 se contextualiza este aspecto y se explica el método utilizado para deducir el año de grabación en cinco casos complicados. Además, en la discografía del apéndice A se ofrecen las referencias de todos los registros.

Parecería que recolectar tal información podría resultar una tarea simple. Sin embargo, no existe un estándar acerca de cuáles datos debe incluir el embalaje de una edición y la ficha técnica proporcionada por los sellos varía bastante. Eso complica poder reconstruir el mapa temporal de la grabación integral, convirtiendo a la investigación en una tarea “detectivesca” como se ejemplifica en el siguiente apartado.

La industria discográfica cuenta con un código para identificar una pista de audio digital y lleva por nombre: International Standard Recording Code (ISRC), el cual es similar al ISBN editorial. Sin embargo, el problema es que no hay un ISO que obligue a las compañías de discos a dar la información completa que permita saber con exactitud el origen de una grabación para diferenciarla de otra semejante o derivada de ella.

Esto contrasta con la industria editorial, por citar otro sector cultural, donde cada libro indica si es la primera edición o especifica el tipo de reedición de que se trata —revisada, ampliada, corregida, etc.— y si es una publicación de bolsillo o de lujo. Además, en relación con un libro se da por hecho que una sucesiva edición puede ser mejor que la original, si corrige pequeñas erratas, extiende el texto y actualiza la información.

Por el contrario, existe un prejuicio dentro del mundo discográfico en cuanto a la reedición de discos, pues se considera que al no ser la grabación original la que se saca al mercado, ello inexplicablemente es percibido como un producto de menor valor. La consecuencia es que las distribuidoras no incluyen en las reediciones de bajo precio la información referente a la primera edición y los sellos discográficos promueven el concepto de “nueva remasterización” cuando se transfiere un registro analógico a un medio digital.

Otro inconveniente ocurre con la fecha de grabación que aparece escrita en el interior del folleto y por tanto no es accesible, a menos que uno adquiriera el disco o que dicha referencia exista en alguna fuente documental. A ello se suma que, por lo general, en los catálogos de las bibliotecas sólo se captura los datos básicos para su identificación y no se recolecta toda la información especializada necesaria para un trabajo discológico, ocasionando una escasez de referencias sobre diversos aspectos de los registros sonoros que para resolverse requieren la consulta del ejemplar en el archivo o su compra.

La falta de un estándar también condiciona a la obra que nos ocupa, causando que varíe bastante el número de datos concretos sobre las fechas de grabación de *Iberia*. Los casos más críticos son algunos discos antiguos no reeditados que omiten la información básica y ello impide situarlos en un momento y lugar determinado.

Afortunadamente, el entorno está empezando a cambiar poco a poco gracias al trabajo juicioso de algunos sellos que, en sus reediciones históricas estiman importante explicar el origen de la grabación, el proceso de transferencia usado y aportan el nombre del ingeniero de sonido que realizó la remasterización. Hoy día esta información se considera como valor añadido y para complacer al

discófilo deseoso de conocer detalles específicos, se publica lo que antes sólo incumbía al sello discográfico.

Siguiendo la misma tendencia, creemos importante proporcionar los datos completos que hemos podido recolectar y dejar constancia documental en la investigación para que futuros trabajos los tomen en cuenta. Además, se muestran algunos métodos para inferir el año en que fueron producidas ciertas versiones a pesar de la poca información, tiraje y difusión dada por las compañías discográficas que las editaron.

Para trabajar las fechas de las grabaciones resultó lógica la metodología utilizada en este apartado. Primero, fue consultado el disco y sus reediciones en busca de la información exacta. Luego, se recurrió a los catálogos de grandes centros de conservación y, a través de sus recursos de búsqueda electrónicos, se examinaron fichas bibliográficas en reclamo del dato. Por último, para intentar deducir el año aproximado de producción de determinados discos se indagaron los números de catálogo de grabaciones cercanas publicadas por el mismo sello discográfico.

1.1 EN BUSCA DE UNA DISCOGRAFÍA ACTUALIZADA

El propósito de este apartado es describir las fuentes y el proceso de cotejo de las entradas imprecisas. La fuente principal es la grabación misma y las referencias documentales iniciales son las discografías que pertenecen a la bibliografía sobre Isaac Albéniz y su obra. No todas ellas cubren los mismos soportes sonoros debido a que están distribuidas temporalmente a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y el corpus de grabaciones obtenidas de estos índices fue completado, en algunos casos, con otras fuentes como catálogos comerciales e inventarios de bibliotecas.

En primer lugar, es conveniente indicar los autores de los textos principales de donde se ha conseguido la información referente a cada uno de los soportes sonoros, los cuales permiten completar las entradas discográficas de las integrales y ofrecer una perspectiva histórica de los trabajos que han precedido a esta tesis doctoral.

- a) La sección de rollos de pianola se basa en catálogos comerciales debido a que no hay autores que hayan trabajado los registros de *Iberia* publicados en este soporte sonoro.
- b) Las fuentes para el conjunto de discos de 33 rpm fueron las discografías de Antonio Odriozola, Paul Mast, Jacqueline Kalfa, Xosé Aviñoa, Antonio Iglesias, Pola Baytelman y Walter Clark.
- c) La elaboración de la sección de discos compactos parte de lo realizado por Pola Baytelman, Walter Clark y Justo Romero. Esta información fue complementada con revistas especializadas, catálogos informatizados de bibliotecas y sitios Web de casas discográficas y tiendas comerciales en línea.

De manera paralela al trabajo de escritura y edición de la tesis, el doctorando fue comprando grabaciones integrales de *Iberia*, la mayoría publicadas en disco compacto, aunque también se adquirieron varios álbumes LP, algunos casetes y un rollo para pianola de la pieza 'El puerto'. La referencia

primaria de dicho material fue completada con las fuentes escritas que se comentan en el siguiente apartado.

1.1.1 Fuentes documentales

1.1.1.1 Fuentes documentales principales

Dentro de la amplia bibliografía sobre Isaac Albéniz existen nueve discografías: siete son apéndices, una de ellas es un capítulo de una guía de investigación y la otra es parte esencial de un libro. Esta relación de índices abarca desde el formato de 78 rpm hasta el disco compacto, en un período aproximado que transcurre entre los años 1925 y 2000². Algunas siguen un orden cronológico y un par de ellas aporta las fechas de grabación de varios registros de *Iberia*.

Juan Manuel Puente concibe la primera discografía sobre la obra del compositor en 1950, la cual aparece como apéndice en el libro *Albéniz: su vida inquieta y ardorosa* de Michel Raux Deledicque³. Este repertorio únicamente comprende grabaciones en discos de 78 rpm e incluye veinte registros sonoros parciales de *Iberia*⁴.

En sus acotaciones, Puente destaca el trabajo discográfico de las seis primeras piezas realizado por Claudio Arrau y resalta la intención del pianista chileno de completar la integral. Sin embargo, el artista sólo grabaría los dos primeros cuadernos, aunque sus versiones de *Rondeña* y *Almería* son únicas en este tipo de discos.

Albéniz es uno de los músicos más aprovechados por la industria fonográfica en todo el mundo. Esto no quiere decir que haya sido al mismo tiempo de los mejor tratados. Salvo algún intento aislado — como el bastante reciente de Claudio Arrau, que registro los dos primeros tomos de la *Suite Iberia*, y que según nuestros informes va a completar pronto la obra, si es que ya no lo ha hecho, impresionando los títulos restantes y menos corrientes de los dos últimos libros de esta famosa creación pianística — la música de este admirable compositor ha sido considerada en forma episódica y hecha víctima en muchos casos de infinitos arreglos, desarreglos y transcripciones para los más inusitados medios sonoros⁵.

Al referirse de manera general a las grabaciones sobre la obra de Albéniz, Puente lamenta que sus composiciones originales no hayan recibido la debida atención y en su lugar aparecieran en el mercado versiones arregladas para diversos grupos instrumentales, según él, de menor valía musical.

² El ámbito temporal se debe a que las pioneras grabaciones en disco aparecieron en la década de los años veinte y estos registros parciales fueron recogidos en la primera discografía específica sobre la obra de Albéniz (1950). El último catálogo fue publicado en 2002 por Justo Romero y la entrada discográfica más reciente recogida en el libro corresponde al año 2000.

³ Juan Manuel Puente, “La música de Isaac Albéniz en discos”, en Michel Raux Deledicque, *Albéniz: su vida inquieta y ardorosa*, Buenos Aires, Ediciones Peuser, 1950, pp. 431-437.

⁴ Llama la atención que piezas tales como: ‘El Albaicín’, ‘El polo’, ‘Lavapiés’, ‘Jerez’ y ‘Eritaña’, no aparezcan en este tipo de soporte. Como se ha puesto de manifiesto en el trabajo de DEA, esto se debe a dos factores: el grado de dificultad de los dos últimos cuadernos es mucho mayor que el mostrado por los dos primeros y la duración de las piezas excede la capacidad de almacenamiento del soporte de 78 rpm. En: A. Pérez Sánchez, “Iberia de Isaac Albéniz...”, p. 107.

⁵ J. M. Puente, “La música...”, p. 431.

La segunda discografía aparece en 1958 como “apéndice discográfico” en el libro *Albéniz, su vida y su obra* del musicólogo e hispanista francés Gabriel Laplane⁶. Este trabajo amplio y detallado fue realizado por Antonio Odriozola⁷ y reúne las grabaciones en soporte de disco en sus tres velocidades comerciales (78, 45, y 33 rpm). Además, incluye una introducción, un resumen final, fechas de estrenos de varias obras y observaciones sobre el corpus de registros sonoros existentes de la música de Isaac Albéniz en aquella época.

Odriozola otorga distintos grados de importancia a los tres tipos de tecnología. Considera al disco de 33 rpm como «la creación más afortunada del arte fonográfico»⁸, al de 45 rpm como una derivación comercial del LP de menor categoría y al plato de 78 rpm tan sólo le confiere un valor histórico⁹. Sin duda esto afecta la forma en que concibe su discografía y ocasiona que su índice, aunque práctico, sea heterogéneo en cuanto al número de discos incluidos.

Es decir, de las dos velocidades en vigencia al momento de esta recopilación, la relación de registros de 33 rpm es completa y la de 45 rpm es parcial. Si bien la segunda lista contempla todas las grabaciones del mercado español, el autor decide no incluir aquellos sencillos que fueron publicados en el ámbito internacional de forma paralela en formato de 33 rpm. Acerca de los discos de 78 rpm —que en su mayoría estaban descatalogados— tan sólo menciona el nombre de las composiciones y los intérpretes, sin dar los números de catálogo ni el sello discográfico¹⁰.

Las características principales de este índice son:

- a) Se aplica una política de economía al suprimir los datos de obras de otros compositores que pudieran aparecer en un mismo disco.
- b) Aparecen primero las obras originales y luego las transcripciones.
- c) El orden de los registros es cronológico.

Este analista señala como una complicación habitual el que «las casas discográficas lanzan muchas veces los discos al mercado con el título general de *Música de piano de Albéniz*»¹¹ u otros títulos similares que complican poder saber de qué obras se tratan¹². A pesar de ser éste un problema diferente al de trueque de matrices, mencionado por Puente, de igual manera dificulta la labor del investigador, en especial si no se puede acceder al disco físicamente y escucharlo.

Aunque su sección de discos de 33 rpm sólo incluye grabaciones de la *Suite Española n.º 1 Op. 47, Iberia y Navarra* —al parecer las únicas producidas

⁶ Antonio Odriozola, “Apéndice discográfico”, en Gabriel Laplane: *Albéniz, su vida y su obra*, (prol. Francis Poulenc; epil. Federico Sopeña; apéndice discográfico, Antonio Odriozola), (trad. Bernabé Herrero y Alberto de Michelena), Barcelona, Noguer, 1958. pp. 211-236.

⁷ Antonio Odriozola Pietas (1911-1987). Investigador nacido en Vitoria que realizó escritos sobre varios músicos. Aparte de la discografía sobre Albéniz, tiene un índice de grabaciones sobre la música de Stravinsky, realizado en 1952.

⁸ A. Odriozola, “Apéndice discográfico”..., p. 211.

⁹ A. Odriozola, “Apéndice discográfico”..., p. 211.

¹⁰ Las razones que ofrece este autor para la supresión de esta información son: a) la mayoría de esos discos se encuentran comercialmente descatalogados al tiempo de la realización de su estudio y b) la discografía de Juan Manuel Puente y *The world's encyclopædia of recorded music* de los autores F. Clough y G. J. Cuming del año 1952 detallan tales registros. Estas tres fuentes ordenan las grabaciones de una misma obra de manera cronológica pero sin indicar las fechas.

¹¹ A. Odriozola, “Apéndice discográfico”..., p. 212.

¹² Esto pasa también en los discos compactos sobre todo en las recopilaciones y colecciones donde, si no se tiene el disco físicamente, es difícil saber exactamente los títulos incluidos en cada uno de ellos.

en ese formato hasta el momento de su estudio—, este autor reúne 138 registros¹³; de esos 138, 24 entradas refieren a *Iberia* agrupadas de la siguiente manera: a) piano: cinco integrales y seis parciales, b) transcripción para orquesta: una completa y doce parciales.

Odrizola también hace notar la carencia de varios discos de *Iberia* en España durante los años cincuenta y lamenta el poco interés que ofreció por el estreno de la integral orquestal (Arbós-Surinach) cuya propuesta de *premier* vino de una orquesta americana:

Para piano existen 4 grabaciones integrales de Querol, Echaniz, Falgarona y Kohler. Pues bien, faltan en el mercado español las tres últimas, y respecto a la de Querol España es el único país que la ofrece incompleta, ya que en lugar de los dos discos LP que existen en otros países, sólo ha aparecido uno con los números 4 a 9, faltando los números 1-3 y 10-12, más *Navarra*. Digamos de paso, que tampoco existen en el mercado español las otras dos grabaciones de *Navarra* (para piano). Menos mal que la casa *Hispavox* ha anunciado recientemente una versión de *Iberia* y *Navarra* por Alicia de Larrocha.

De *Iberia* orquestal nos dejamos escapar la oportunidad de lanzar aquí la integral, y fue Estados Unidos quien encargó a un músico español (Carlos Surinach) la orquestación de los números que faltaban, para grabar la integral con la Orquesta Filarmónica de Filadelfia.

En cuanto a los cinco números orquestados por Arbós, se ha visto que existen ocho versiones dirigidas por Schultz, Argenta, Toldrá, Poulet, Fistoulari, Goossens, Dorati y Sebastián, de las que solamente una es asequible en España¹⁴.

La discografía de Odrizola es más que una simple relación de grabaciones ya que ésta aporta una visión bastante reveladora de lo que ocurría en el mercado discográfico español por aquellos años¹⁵ y el autor concluye su estudio esperanzado de que la situación pudiera cambiar en un futuro para honrar a este gran compositor escuchando su obra a través de grabaciones selectas¹⁶.

Estas primeras discografías de Puente y Odrizola son importantes al ofrecer, además de la recopilación de registros, algunos comentarios sobre la catalogación efectuada y la difusión discográfica de la obra de Albéniz por aquel entonces. Ellas han sobrevivido gracias a que fueron incluidas como apéndices en los dos libros que Deledicque y Laplane escribieron sobre este músico, en la década de los años cincuenta.

En 1974 y 1980 aparecen dos tesis doctorales. La primera, realizada por Paul Mast¹⁷ y titulada *Style and structure in Iberia by Isaac Albéniz*¹⁸. Esta tesis

¹³ A. Odrizola, “Apéndice discográfico”..., p. 213.

¹⁴ A. Odrizola, “Apéndice discográfico”..., p. 236.

¹⁵ Odrizola señala algunas situaciones propias del mercado español en relación a otras obras de Albéniz. Los siguientes incisos resumen los aspectos esenciales referidos en dicho estudio: a) las compañías deben grabar obras tales como *Sevilla*, *Zaragoza*, *Zambra granadina*, *Zortico*, *La Vega*, *Azulejos* y *Catalonia* que constituirían estrenos discográficos mundiales, en lugar de producir las mismas piezas una y otra vez; b) sugiere, que piezas como la *Pavana Capricho*, disponibles en disco de 78, sean llevadas al formato LP; c) en la elección, deben considerarse con preferencia las piezas originales antes de las transcripciones de versiones más libres como *Sevilla*, por Imperio Argentina; d) por último comenta que, de 138 grabaciones existentes en LP a nivel mundial, 109 están disponibles en el mercado norteamericano y sólo existen 42 en el mercado español. A. Odrizola, “Apéndice discográfico”..., p. 235.

¹⁶ A. Odrizola, “Apéndice discográfico”..., p. 236.

¹⁷ Pianista y teórico de origen estadounidense nacido en 1946.

¹⁸ Paul Buck Mast, *Style and structure in Iberia by Isaac Albéniz* [Tesis doctoral: PhD], Universidad de Rochester, Eastman School of Music, Ann Arbor, Xerox University Microfilms, 1974, p. 407.

cuenta con un apéndice de una sola página titulado “Selected discography” que recopila doce ediciones americanas de la música de dicho compositor en soporte de disco de vinilo, de las cuales cuatro son integrales de *Iberia* y dos más son versiones parciales. Como dato extra se proporciona el nombre de la persona que realizó las notas del folleto de cada uno de los ejemplares mencionados.

La segunda, escrita por Jacqueline Kalfa¹⁹, se titula “Inspiration hispanique et écriture pianistique dans *Iberia* d’Isaac Albéniz”²⁰ e incluye un apéndice con una relación de diez grabaciones integrales de *Iberia* en formato LP (dos discos de 33 $\frac{1}{3}$ rpm). Con respecto a los intérpretes, Kalfa menciona de manera favorable la versión de Alicia de Larrocha y lamenta que artistas ilustres como Claudio Arrau, Emil Gilels y Magda Tagliaferro hayan hecho sólo registros parciales de esta colección²¹.

Aquí, la autora sugiere al lector que quiera revisar una discografía mundial sobre la obra de Albéniz, remitirse al apéndice discográfico —realizado por Odriozola y no por Federico Sopena como indica Kalfa— incluido en el libro *Albéniz, su vida y su obra* de Gabriel Laplane²². Esta investigadora cita la edición de 1972 sin percatarse que se trata de la segunda edición de dicho libro publicado originalmente en 1958. Ello le lleva a decir que el índice discográfico es incompleto ya que no incluye las integrales de *Iberia* por pianistas franceses.

Sin embargo, ahora sabemos que la versión de Ciccolini fue grabada en 1966 y la de Helffer en 1963, por lo que no podían haber sido incluidas en el recuento efectuado por Odriozola antes de 1958. La única que se le escapa a este discógrafo es la integral de Lorigo realizada en 1955 y sacada al mercado francés en 1957, en fecha muy cercana a la publicación del libro de Laplane, que quizá ya ese año se encontraba en la imprenta. El error estriba en que el índice discográfico de Odriozola no fue actualizado para la segunda edición de dicho libro y aparece tal cual; es decir, obsoleto y con un retraso de unos 15 años.

A mediados de la década de 1980, Xosé Aviñoa²³ publica su libro *Conocer y reconocer la música de Isaac Albéniz*, al cual añade una corta discografía²⁴. De un total de veinticuatro grabaciones consideradas, solo cuatro de ellas se refieren a *Iberia*: dos registros incluyen las transcripciones orquestales de Enrique F. Arbós y dos, a las integrales realizadas por Alicia de Larrocha y Rosa Sabater. Esta monografía se publicó en el año 1986.

Muy próximo en tiempo (1987), aparece el libro *Isaac Albéniz: su obra para piano*²⁵ de Antonio Iglesias²⁶ que contiene también un apéndice, en este caso

¹⁹ Musicóloga y pianista francesa. Presidenta de la *Association Internationale Isaac Albéniz*.

²⁰ Jacqueline Kalfa, “Inspiration hispanique et écriture pianistique dans *Iberia* d’Isaac Albéniz” [Tesis de tercer ciclo], Universidad de París-Sorbona, 1980, pp. 581-582.

²¹ J. Kalfa, “Inspiration hispanique...”, p. 582.

²² Es necesario precisar que tanto en la primera edición de la traducción al español del libro de Laplane publicada en 1958, como en la segunda edición de 1972, la discografía fue realizada por Antonio Odriozola, como se especifica en la contraportada. Sin embargo, en la portada del libro sólo se menciona a Francis Poulenc y Federico Sopena, como los realizadores del prólogo y epílogo, respectivamente y nada sobre Odriozola, cuya investigación nos parece importantísima y aunque no fue valorada en su momento creemos que se le debe dar crédito a este autor por excelente trabajo de recopilación discográfica e incluirse su nombre en la referencia bibliográfica.

²³ Xosé Pérez Aviñoa (21-XII-1949;) es un musicólogo que ha dedicado su labor principalmente al estudio del *modernisme*.

²⁴ Xosé Aviñoa, *Albéniz [De la serie Conocer y reconocer la música de...]*, (dir. Roger Alier), Madrid; Barcelona; México, Diamond, 1986, pp. 73-75.

²⁵ Antonio Iglesias, *Isaac Albéniz: su obra para piano*, 2 vols., Madrid, Alpuerto, 1987, pp. 413-420.

titulado “Discografía (por orden alfabético e intérpretes)”. Si bien es un texto dedicado al repertorio pianístico, el índice discográfico es general y está dividido en las siguientes secciones: arpa, guitarra, orquesta, orquesta con solista, piano, teatro y varios. De un total de sesenta y cuatro registros, todos en discos LP, diecinueve de ellos nombran a *Iberia* o a sus piezas²⁷. Este autor menciona que su relación incluye las grabaciones de mayor circulación y al igual que Kalfa, recomienda consultar el trabajo de Odriozola y los catálogos especializados para obtener una mayor información²⁸.

Los esfuerzos en este sentido fueron realizados en la siguiente década por dos estudiosos americanos. Pola Baytelman²⁹ es la autora en 1993 de un catálogo de las obras para piano de Albéniz, cuyo título original es *Isaac Albéniz: chronological list and thematic catalog of his piano works*³⁰. El libro contiene además una discografía que contempla discos de 33 rpm y discos compactos. Este índice contabiliza un total de 130 registros de los cuales, 54 entradas se refieren a *Iberia* y dentro del último grupo, trece son grabaciones integrales³¹.

Walter Aaron Clark³² publica en 1998 un libro titulado *Isaac Albéniz: a guide to research*³³ que incluye una discografía de la obra de este compositor español. Ésta sería la segunda tentativa de realizar un índice global desde la investigación de Odriozola. Los soportes sonoros incluidos son: el disco (33, 45 y 78 rpm), la cinta magnética, el casete y el disco compacto. La relación sólo toma en cuenta grabaciones comerciales y éstas aparecen agrupadas en dos secciones: instrumentación original y arreglos.

Clark se basó en los esfuerzos previos realizados por Aviñoa, Baytelman, Iglesias, Laplane, Mast, Raux Deledicque, y Selleck-Harrison³⁴. En este mismo sentido, partió de lo encontrado en dos catálogos institucionales: la base de datos ‘searchMuze’ que relaciona grabaciones sonoras, DVD y video distribuidos en el Reino Unido³⁵ y el ‘WorldCat’, catálogo mundial en línea mantenido por Online Computer Library Center (OCLC), localizado en los Estados Unidos³⁶.

²⁶ Antonio Iglesias Álvarez (1-X-1918; 8-X-2011). Músico, compositor y pianista español.

²⁷ Iglesias nombra un total de cinco integrales en álbum de vinilos. Como excepción incluye también una supuesta integral por Marta Argerich, en formato de disco compacto, que se comenta más adelante en el apartado 1.1.2.2.

²⁸ A. Iglesias: *Isaac Albéniz...*, p. 420.

²⁹ Pianista nacida en Chile pero residente en los Estados Unidos, quien también ha grabado la integral de *Iberia*.

³⁰ Pola Baytelman, *Isaac Albéniz: chronological list and thematic catalog of his piano Works*, Detroit Studies in Music Bibliography 72, Warren (Michigan), Harmonie Park Press, 1993, pp. 107-114. Libro basado sobre su tesis doctoral *Isaac Albéniz: chronological listing and thematic catalogue of his piano Works* [DMA], The University of Texas at Austin, Ann Arbor, University Microfilms International, 1990, [UMI number: 9116798]. Curiosamente, su discografía no forma parte de su trabajo doctoral ya que fue realizada en fecha posterior para ser incluida en el libro.

³¹ Esta autora menciona que no hay hasta ese momento (1993) grabación completa de las *doce piezas características para piano*, op. 92 ni de la *Rapsodia española* op. 70 en su versión para piano solo. P. Baytelman: *Chronological...*, pp. 108-109.

³² Musicólogo de origen estadounidense; profesor en la Universidad de California (Riverside); guitarrista y especialista en música española y latinoamericana.

³³ Walter Aaron Clark, *Isaac Albéniz: a guide to research*, New York, Garland Publishing, 1998, pp. 139-219.

³⁴ La lista de grabaciones incluida por Selleck-Harrison en su tesis doctoral sobre la *suite española*, op. 47, fue consultada, pero al no mencionar ninguna grabación de *Iberia* ha quedado fuera de este estudio.

³⁵ El acceso a esta fuente electrónica es por medio de suscripción.

³⁶ W. A. Clark, *Isaac Albéniz: a guide...*, p. 139.

La discografía de Clark recopila las integrales de *Iberia* de dieciocho pianistas y una lista amplia de registros parciales³⁷. Su mérito consiste en incluir el mayor número de soportes y grabaciones posibles; aunque manejar una gran cantidad de registros le obligó a simplificar su índice al máximo y ordenar las entradas alfabéticamente.

En contraste con la discografía global de Odriozola, ésta no ofrece comentario alguno sobre las grabaciones ni conclusiones debido a que es simplemente una guía para la investigación. No obstante, el autor valora su estudio como base para alcanzar los siguientes objetivos:

- a) Convencer al lector sobre la popularidad de Albéniz.
- b) Llamar la atención acerca del gran número de arreglos y transcripciones realizadas sobre la música de este compositor.
- c) Relacionar los artistas que han contribuido a la promoción de su música.
- d) Ofrecer a los jóvenes intérpretes posibilidades de programación en recitales y proyectos de grabación de piezas menos conocidas.
- e) Proveer a los encargados de bibliotecas una fuente de información para estimar y expandir sus fondos.
- f) Proporcionar una base de grabaciones para futuros estudios que pretendan profundizar el conocimiento sobre los registros sonoros de la obra del músico español³⁸.

La última de las fuentes principales es el libro *Isaac Albéniz* publicado por Justo Romero en 2002³⁹. Es una discografía comentada sobre toda la obra del compositor español, aunque restringida al soporte de disco compacto⁴⁰. Por motivos de economía y de estética no toma en cuenta las transcripciones instrumentales, si bien hace algunas excepciones cuando se trata de orquestaciones importantes como las de Enrique Fernández Arbós. El autor incluye comentarios acerca de las obras y recomienda ciertas versiones mediante un sistema de valoración simple numérica, lo que convierte al libro en una referencia accesible a la lectura, aunque la más reciente grabación de *Iberia* mencionada corresponde al año 2000.

En líneas generales, habría que recalcar que las discografías realizadas por Odriozola y en menor medida por Puente (coautores), presentan un grado de complejidad que sobrepasa a lo aportado por los índices de grabaciones posteriores, donde los propios escritores de los libros confeccionaron sus relaciones discográficas. Sería hasta los catálogos de Clark y Romero que se vuelve a recuperar la intención de presentar discografías completas. El primero,

³⁷ Además, dentro de los “arreglos” de *Iberia* incluye grabaciones de combinaciones instrumentales como: quinteto de Metales; dúo, trío y cuarteto de guitarras, aunque se le escapan algunas grabaciones importantes como por ejemplo: *Iberia, para guitarra y orquesta* de Leo Brower compuesta y estrenada en 1993 y grabada un año después (1994).

³⁸ W. A. Clark, *Isaac Albéniz: a guide...*, p. 140.

³⁹ Justo Romero, *Isaac Albéniz. [Discografía recomendada y obra completa comentada]*, (prol. Rosina Moya Albéniz), Barcelona, Península, 2002. Este crítico y periodista musical nació en Badajoz en 1955. También ha sido redactor de la revista *Scherzo* además de miembro de la International Music Critics Society.

⁴⁰ La carátula exterior de este libro incluye los títulos siguientes: “Discografía recomendada” y “Obra completa comentada”. Sin embargo, la monografía se titula simplemente *Isaac Albéniz* y así lo especifican tanto la portada como los catálogos de instituciones de conservación. Sin embargo, creemos que en la referencia bibliográfica de este libro se debe incluir esta información entre corchetes.

por realizar un inventario con el mayor número de soportes; el segundo, por hacer un trabajo completo, aunque sólo abarque el formato de disco compacto.

La tabla 1-1 muestra la relación de autores que han escrito discografías sobre la obra de Albéniz, el año en que éstas fueron publicadas, el título con el que estos investigadores las identifican y, por último, los formatos recogidos en cada una de las fuentes.

N.º	Autor	Año	Título	Soportes manejados
1	Juan Manuel Puente	1950	La música de Isaac Albéniz en discos	disco de 78 rpm
2	Antonio Odriozola	1958	Apéndice discográfico	discos de 78, 45 y 33 rpm
3	Paul Mast	1974	Discography	disco de 33 rpm
4	Jacqueline Kalfa	1980	Discographie	disco de 33 rpm
5	Xosé Aviñoa	1986	Discografía	disco de 33 rpm
6	Antonio Iglesias	1987	Discografía	disco de 33 rpm
7	Pola Baytelman	1993	Discography	disco de 33 rpm y disco compacto
8	Walter Clark	1998	Discography	discos de 78, 45 y 33 rpm; cinta y casete; disco compacto
9	Justo Romero	2002	Discografía recomendada	disco compacto

Tabla 1-1 Las fuentes documentales primarias

Resumiendo, las discografías desde la primera hasta la séptima aparecen como apéndices dentro de distintos trabajos sobre Albéniz y su obra. De ellas, la tercera y la cuarta son incluidas en tesis doctorales y el resto en libros. En particular, la octava es un capítulo de una guía de investigación. La última línea de dicha tabla corresponde al único libro que en sí constituye una discografía.

Las listas de Mast, Kalfa, Aviñoa e Iglesias son parciales al incluir una selección de las versiones sonoras más importantes del soporte de disco de vinilo, lo mismo ocurre con los trabajos de Puente y Romero, que sólo consideran el disco de 78 rpm y el CD, respectivamente⁴¹. En contraposición, los índices de Odriozola y Clark intentan ser globales, tanto por la variedad de soportes examinados como por el total de registros incluidos.

De todas estas fuentes la más completa —en cuanto al número de tecnologías contempladas, comentarios sobre las grabaciones y el contexto discográfico español— es la de Antonio Odriozola. En relación con la integral de *Iberia*, estos nueve trabajos cubren temporalmente la segunda mitad del siglo XX y los soportes sonoros de disco (33 rpm), casete y disco compacto.

1.1.1.2 Fuentes documentales complementarias

Los índices discográficos mencionados con anterioridad no tuvieron en cuenta el soporte de rollo vigente en el primer cuarto de siglo XX. Asimismo, escapan a su ámbito temporal las grabaciones en disco compacto y súper audio CD realizadas en la primera década del XXI. Por tanto, faltaba recopilar las referencias al rollo para pianola y los recientes registros digitales en las fuentes

⁴¹ El índice de Baytelman no cae dentro de las categorías mencionadas en este párrafo, al incluir sólo dos formatos sonoros.

complementarias. Todo ello con el objetivo de ofrecer una discografía actualizada y completa.

Para la realización de la sección de rollos de pianola se recurrió a los catálogos de las marcas Aeolian (*Duo-Art*), Best, Diana, Princesa y Victoria disponibles en la Biblioteca Nacional de España⁴². Estas listas comerciales se editaban periódicamente y los ejemplares que se encuentran en dicha institución son una muestra que ha sobrevivido al paso del tiempo; el más antiguo data de 1910 y el más reciente es de 1930. Dicha sección podría ampliarse si se encontraran catálogos de marcas diferentes a las ya mencionadas⁴³.

Esta clase de rollo era perforado mecánicamente por un editor musical y no contiene información referida a un intérprete. A pesar de ello es un formato importante con relación a la integral ya que permitió un primer contacto del público con esta obra para piano al estar disponibles las doce piezas en una época en la que los discos acústico y eléctrico no estaban en condiciones de proveer un registro completo de *Iberia* debido a la poca capacidad de almacenamiento y a deficiencias tecnológicas.

Por otro lado, hacía falta completar la relación de registros en soporte de disco compacto y súper audio CD con la información de las impresiones aparecidas desde el año 2000 hasta la fecha, lapso de tiempo en el que han sido publicadas nuevas versiones integrales y parciales, así como remasterizaciones de grabaciones con valor artístico. Para extender dicha sección, se realizó una amplia búsqueda en revistas especializadas, bibliotecas, tiendas y sitios Web de Gramophone, CD Universe, Decca Music Group, EMI, además de páginas electrónicas de pianistas y portales comerciales.

También se consideran como fuentes complementarias aquellos catálogos que sirvieron para corroborar que no existían grabaciones integrales en el formato de disco de pizarra, entre las que aparecen los inventarios de discos de 78 rpm de la Biblioteca Nacional de España⁴⁴ y del Centro de Documentación Musical de Andalucía⁴⁵. Para el disco de 45 rpm se buscó información en las fuentes mencionadas en el párrafo anterior sin resultados positivos en cuanto a la publicación completa de *Iberia*.

Para hacer la misma comprobación en el rollo del piano reproductor se revisó *The classical reproducing piano roll. A catalogue-index*⁴⁶ de Larry Sitsky⁴⁷, y se buscó en los catálogos en línea de la Biblioteca Nacional de España,

⁴² Todos estos catálogos pertenecen a la signatura M.Foll. 327 y pueden ser consultados en la Sala Barbieri de la Biblioteca Nacional de España. En la bibliografía de esta tesis se incluye un índice de los catálogos consultados.

⁴³ En relación con los catálogos pertenecientes a una sola marca se observó que los números de serie no cambiaron en la edición posterior del mismo, ya que la práctica habitual adoptada por las compañías que producían este formato consistía en utilizar un número propio para cada registro. Con una excepción, ya que los rollos Best y Victoria incluyen idénticos números de catálogo, debido a que ambos nombres fueron usados como marcas por Juan Blancafort, fundador de la fábrica de rollos situada en la Garriga, Barcelona.

⁴⁴ Nieves Iglesias Martínez; M.^a Pilar Gallego Cuadrado (dir.), *Catálogo de discos de 78 rpm en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988.

⁴⁵ Reynaldo Fernández Manzano (dir.); *Catálogo de discos de 78 y 80 r.p.m. en el Centro de Documentación Musical de Andalucía*, (cat. Beatriz de Miguel Albarracín), [Sevilla], Consejería de Cultura, 1995.

⁴⁶ Larry Sitsky, *The classical reproducing piano roll. A catalogue-index*, Connecticut, Greenwood press, 1990.

⁴⁷ Musicólogo, compositor y profesor académico de origen australiano. Especialista en Busoni.

de la Biblioteca de Cataluña y de The Reproducing Piano Roll Foundation⁴⁸ sin encontrar tampoco evidencia de la integral en dicho formato.

A estas fuentes se han sumado dos trabajos más que aparecieron en las actas del simposio *Antes de Iberia de Masarnau a Albéniz*, celebrado en Almería a finales de 2008.

El doctorando en su artículo “La presencia de *Iberia* en los distintos soportes sonoros” recoge un total de 260 registros parciales y 59 integrales. Dentro del segundo grupo se contempla tanto ediciones originales como reediciones en los formatos de rollo para pianola, disco de 33 rpm, cinta, casete, disco compacto, súper audio CD y se mencionan un conjunto de versiones completas publicadas entre el periodo 2000-2009⁴⁹.

En esa misma monografía aparece un corto índice discográfico de Walter Clark que cubre los años desde 1994 a 2009 y en ese sentido es una extensión de la discografía incluida en su guía⁵⁰. Comprende una relación parcial de registros en CD y DVD dividida en las categorías: piano, guitarra, solo vocal, ópera, música de cámara y orquesta; todas las referencias incluyen el autor del folleto y tan sólo siete grabaciones de *Iberia* son mencionadas.

Algo que llama la atención es el comentario que el investigador hace sobre el número de registros del periodo al que se circunscribe esta discografía: «[...] el Worldcat de la Biblioteca del Congreso tiene catalogadas casi 1500 grabaciones durante este tiempo [1994-2009], cerca de un ciento cada año». Sin embargo, el autor decide incluir sólo ciertos discos de “especial valor” en este segundo índice⁵¹.

1.1.1.3 Fuentes documentales electrónicas

Las referencias electrónicas ayudan a complementar la visión global que se quería plasmar en este trabajo y, gracias a ellas, fue posible ultimar una relación casi completa de las carátulas de discos. La búsqueda de documentos digitales en Internet requirió la visita a tiendas virtuales, portales comerciales electrónicos, páginas personales de pianistas y sitios oficiales de sellos discográficos.

Además, accedí periódicamente a sitios Web de subastas⁵² para examinar anuncios de grabaciones de música albeniziana con la intención de documentar de manera rigurosa aquellos discos de *Iberia* que algunos coleccionistas ofertan y venden a otros discófilos. A través de dichos anuncios pude recabar información inédita, especialmente sobre las reediciones derivadas de una misma grabación que llevan similar número de catálogo pero corresponden a otro tiraje e incluso tienen una carátula diferente.

⁴⁸ Las direcciones electrónicas son las siguientes: BNE: www.bne.es; BCAT: www.bnc.es; RPRF: www.rprf.org.

⁴⁹ Alfonso Pérez Sánchez, “La presencia de *Iberia* en los distintos soportes sonoros”, *Antes de "Iberia", de Masarnau a Albéniz: actas del Symposium FIMTE 2008 = Pre-Iberian, from Masarnau to Albéniz: proceedings of FIMTE Symposium 2008*, (eds. Luisa Morales; Walter A. Clark), Almería, Asociación Cultural Leal, 2009. pp. 225, 228-229, 231.

⁵⁰ Decimos corto, pues al contrario de su trabajo precedente, éste es una selección que sólo incluye 23 entradas que el autor considera importante dentro de la producción aparecida desde 1994.

⁵¹ Walter Aaron Clark, “Selectec bibliography/discography of recent research on Albéniz, 1994-2009, en *Antes de "Iberia"...*, pp. 255-260.

⁵² Como por ejemplo www.ebay.com y www.todocoleccion.net.

Sin embargo, la información incluida en los anuncios varía bastante: existiendo ejemplos con escuetos datos, hasta otros que anexan fotografías y una referencia discográfica sobre el disco que se vende. Por tanto, el que una grabación se subaste no quiere decir que conoceremos toda la referencia sobre ella, pero al menos se tendrá constancia de su existencia.

Aunque es posible recopilar datos y material gráfico citando el anuncio y el sitio Web, lamentablemente no se puede contactar a un vendedor para que proporcione mejores imágenes e información detallada ni tampoco para que envíe archivos digitales procedentes del artículo puesto en subasta, pues en ambos casos se estaría infringiendo la normativa que rige para estos sitios cuyo interés es permitir el traspaso comercial de bienes entre personas⁵³.

Esta situación obliga a trabajar con las imágenes originales de los anuncios cuya definición estándar es de tan sólo 72 puntos por pulgada (dots per inch, dpi), la cual funciona bien para Internet al permitir una velocidad de transferencia adecuada. Esto se debe a que una imagen de un número mayor de puntos no será percibida en la pantalla como de mejor calidad y al mismo tiempo la rapidez en la transmisión y descarga puede verse afectada notablemente. Sin embargo, este valor estándar es bastante pobre para su reproducción física, ya que para una impresión nítida es recomendable una definición de 300 dpi.

La consecuencia de ello es que la calidad de las imágenes reproducidas en la copia impresa de este trabajo dista mucho de ser la ideal. Aún así, consideramos que la presencia de las carátulas redescubiertas es primordial para una primera valoración de la iconografía presente en las portadas de discos estudiadas y si las normas de los sitios electrónicos de subasta lo permitieran, hubiéramos preferido utilizar imágenes de más calidad. Como solución a este problema, se anexa un CD-ROM a la copia impresa de la tesis, el cual contiene un duplicado digital en PDF de dicho trabajo que permite al lector observar mejor las imágenes originales por medio de la pantalla del ordenador.

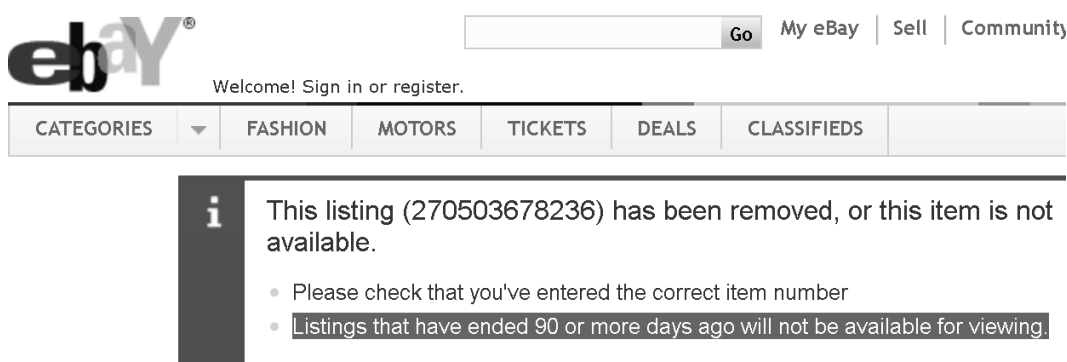


Ilustración 1-1 Mensaje que se obtiene al buscar un anuncio antiguo en eBay

Esta investigación captura la transacción de grabaciones específicas a través de subastas electrónicas. Se intentó obtener la mayor información posible al copiar los anuncios de compraventa y archivarlos correctamente en una base de datos personal, ya que la práctica común de estos intermediarios es eliminar

⁵³ Pretender la compra de todas las grabaciones puestas a la venta alrededor del mundo es algo que ni las grandes bibliotecas se pueden permitir. Además, algunas ediciones pueden alcanzar un precio elevado al final de la subasta que, combinado con los gastos de envío e impuestos de aduana, hacen imposible el acopio de un número considerable de grabación por este medio.

aquella publicidad que tenga más de 90 días de haberse terminado la subasta⁵⁴. La ilustración 1-1 muestra el mensaje automático que se genera al intentar acceder a un anuncio antiguo en eBay.

En ese sentido, estas fuentes cobran relevancia y deben ser documentadas y guardadas como referencia, pues puede ocurrir que sea la única forma de demostrar la producción de cierta edición de una grabación. Esto es crucial cuando no existe constancia de ella en los centros de conservación y el anuncio testifica que no está extinta, al hallarse al menos un ejemplar en manos de un discófilo coleccionista que vive en algún rincón del mundo y que gracias al comercio electrónico se puede saber de su existencia, además de conocer la carátula del disco⁵⁵.

1.1.2 Cotejo de las fuentes y rectificación de entradas equívocas

La tarea previa a la creación de una discografía actualizada fue corroborar las referencias de los registros integrales contenidos en los índices principales, haciendo especial énfasis en las entradas asignadas a una misma grabación para detectar posibles discrepancias. Con respecto a las fuentes complementarias se debía revisar la información recopilada. En el formato de rollo no hubo discordancias. Sin embargo, al estudiar el soporte de disco compacto surgieron casos particulares recientes que también son explicados aquí.

Las divergencias encontradas al cotejar las fuentes documentales se agruparon en tres categorías: justificable, negligente e intencionada. Cada uno de los siguientes sub-apartados ofrece una definición de la categoría que encierra e incluye las incidencias correspondientes.

1.1.2.1 Divergencias justificables

La divergencia justificable sucede cuando el discógrafo omite un registro en su discografía por alguna de las siguientes circunstancias:

- El autor trabaja con un soporte vigente y la fecha de una grabación está demasiado cerca temporalmente a la edición del índice, siendo desconocida por él. Puede ocurrir algo similar con aquel disco que se publica cuando el texto discográfico ya se encuentra en imprenta y no es posible añadirlo. Por tanto, con relación a un formato en uso la discografía realizada podrá comprender sólo las versiones producidas en fecha anterior a la edición del índice⁵⁶.

⁵⁴ Referencia de la imagen contenida en la ilustración 1-1: Pantalla capturada del sitio Web www.ebay.com al intentar acceder en junio de 2011 al siguiente enlace http://cgi.ebay.com/Albeniz-Iberia-Francisco-Aybar-Stereo-Quad-2-LPs-/270503678236?pt=Music_on_Vinyl relacionado con un anuncio caduco de la subasta de una grabación. [último acceso válido: 13 agosto 2010; último acceso: 6 junio 2011].

⁵⁵ Insistimos en este aspecto pues hasta la fecha ninguna de las grandes bibliotecas ofrece la posibilidad de observar la carátula en línea. Además muchos de estos discos no aparecen siquiera en los catálogos de los centros de conservación.

⁵⁶ Las omisiones ocurren con menor frecuencia cuando el soporte a estudiar esta descatalogado comercialmente y el investigador cuenta con una mayor información en referencia a él.

- La omisión también puede darse con los registros sonoros que tienen un lapso amplio de tiempo entre la fecha de grabación y la de lanzamiento⁵⁷ y con aquellos que no son anunciados de antemano por la empresa discográfica.
- De modo particular, cuando el proyecto para grabar la integral de *Iberia* se realiza por etapas, ello ocasiona que los cuadernos aparezcan diseminados en varios discos compactos producidos de forma consecutiva. En este caso, lo que ocurre es que la grabación incompleta aparece en la sección de versiones parciales y el registro pasa a formar parte del grupo de integrales cuando la serie es finalizada.
- Si el autor concibe su índice tomando en cuenta sólo las grabaciones de mayor circulación comercial y así lo especifica en su trabajo, ello le exime de la obligación de incluir ciertos registros.
- Es probable que el investigador no conozca alguna entrada incluida en una discografía que se encuentra en una tesis doctoral inédita.

En este apartado se mencionan tres ejemplos con distinto grado de complejidad.

— Primer ejemplo

La tesis de la musicóloga francesa Jacqueline Kalfa no ha sido publicada⁵⁸. Quizá porque es inédita y de difícil acceso, las discografías posteriores al año en que esta tesis fue defendida no incluyeron dos registros mencionados sólo por ella.

La primera grabación es la integral realizada por el pianista Esteban Sánchez a finales de los años sesenta. Kalfa señala la referencia Ensayo Discordis ENY 15-16 que corresponde a la edición original producida en discos de vinilo. Este registro original no aparece en los trabajos de Xosé Aviñoa, Antonio Iglesias, Pola Baytelman y Walter Clark. Siendo la grabación de Sánchez una excelente versión de esta obra, nos parece una lamentable omisión y pensamos que debió incluirse en estos índices, aunque no se encontrara disponible en el mercado. Llama la atención que dichos autores tampoco añaden la reedición en vinilo publicada por el mismo sello con la referencia Ensayo ENY 708/709, mencionada en el *Catálogo de fonogramas* publicado en 1980 por la Dirección general del libro y bibliotecas⁵⁹.

La reedición en CD de esta grabación fue producida en 1997 y tampoco aparece en el índice de Clark. No obstante, se debe tener en cuenta que el trabajo de este musicólogo se publicó en 1998 y es probable que cuando recopilaba los registros para su discografía aún no estuviera disponible la referencia de esta reedición. Por último, Justo Romero incluye este set en su libro.

⁵⁷ Se ha observado que en promedio, al menos en lo que al soporte de disco compacto, una grabación puede tardar entre uno y tres años en salir al mercado.

⁵⁸ J. Kalfa, "Inspiration hispanique...", pp. 581-582.

⁵⁹ Conchita García Ibáñez, *Exposición Itinerante del Libro y del Fonograma, Catálogo de fonogramas*, [Ministerio de Cultura], Madrid, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1980, p. 38. Aunque su apéndice discográfico consta de tan sólo diez grabaciones de la integral de *Iberia*, este apartado se torna importante ya que la autora menciona algunas versiones francesas no tomadas en cuenta por los otros discógrafos que trataron el disco de vinilo.

— Segundo ejemplo

La integral de Yvonne Loriod tampoco fue mencionada por Aviñoa, Iglesias, Baytelman y Clark (autores que trabajaron el disco de 33 rpm). Kalfa incluye este álbum en su índice, sin embargo comete el error de dar una signatura errónea a dicho registro⁶⁰. Curiosamente, Justo Romero tiene el mismo yerro cuando se refiere a la grabación integral de Loriod como «Ducretet-Thomson 8557/8»⁶¹. Por otro lado, Pola Baytelman y Walter Clark mencionan sólo la reedición parcial en CD.

En su discografía, Jacqueline Kalfa designa números de catálogo casi idénticos a las versiones de Yvonne Loriod y Leopoldo Querol. Como se puede observar en la tabla 1-2 las dos inscripciones son iguales en cuanto al sello discográfico y al número. Sin embargo, difieren en que el registro de Querol contiene además el prefijo “LPG”.

Autor del índice	Pianista	Número de catálogo
Jacqueline Kalfa	Leopoldo Querol	Ducretet Thomson LPG 8557/8
	Yvonne Loriod	Ducretet-Thomson 8557/8

Tabla 1-2 Números de catálogo similares dados por Kalfa a dos versiones

Que el sello discográfico hubiera asignado un mismo número para dos grabaciones diferentes era bastante improbable. Por tanto, se pensó que una de las dos signaturas dadas por esta autora era errónea.

Sabíamos que Kalfa estaba en lo correcto con respecto al registro de Querol, ya que ese número de catálogo también es mencionado por Odriozola, Clark y Romero. Por lo que debíamos encontrar alguna fuente secundaria que ratificara la signatura dada por Kalfa al registro de Loriod o que proporcionara una referencia alternativa.

Al indagar por la supuesta signatura: “Ducretet-Thomson 8557/8” en relación con la versión de la pianista francesa, no se encontró nada. No obstante, después de una búsqueda sistemática supimos que la grabación de Loriod en realidad se publicó como Vega C30 127/128,

Esta referencia aparece en el sitio Web que el músico Malcom Ball dedica a la figura y obra de Olivier Messiaen⁶². Este número de catálogo se confirmó a través del catálogo electrónico de la Biblioteca Nacional de Francia, que cuenta con un ejemplar. Por lo que incluimos dicho número en nuestra discografía para el disco de vinilo de Loriod y descartamos el señalado por Kalfa.

La signatura que indica Kalfa para la pianista francesa es errónea, además es similar a la referencia de la grabación de Querol a la que alude la misma autora. No nos explicamos este error, pues su discografía tan sólo contiene doce registros como para cometer la duplicación de un número de catálogo por descuido⁶³. No obstante, Jacqueline Kalfa tiene el crédito de ser la única autora de las fuentes

⁶⁰ J. Kalfa, “Inspiration hispanique...”, p. 581. El sello y número de catálogo adjuntado a la grabación de esta pianista por Kalfa fue Ducretet-Thomson 8557/8.

⁶¹ J. Romero, *Isaac Albéniz...*, p. 209.

⁶² Malcom Ball es un percussionista británico estudioso de la obra de Oliver Messiaen. Ball tiene en su colección personal un ejemplar de esta grabación. Véase: Malcolm Ball, “Yvonne Loriod-Messiaen” [en línea], *The Olivier Messiaen Page*, www.oliviermessiaen.org Disponible en: <http://www.oliviermessiaen.org/Loriod.htm> [consulta: 7 diciembre 2007].

⁶³ Otro error menor detectado en el índice de Kalfa es el apellido del pianista Claude Helffer, que aparece escrito como “Hellfer”. En: J. Kalfa, “Inspiration hispanique...”, p. 582.

principales que incluyó la integral de Yvonne Loriod, registrada originalmente en discos LP.

— Tercer ejemplo

Otra circunstancia justificada se da con proyectos discográficos en curso. Esto ocurrió con la versión de Miguel Baselga que, al tiempo de realizarse el índice de Justo Romero, sólo llevaba grabados los tres primeros cuadernos y al no estar disponible aún la grabación del cuarto, los números de catálogo de los CD fueron colocados en la sección de registros parciales. No obstante, el artista ya completó la colección de piezas y aparece en la discografía actualizada dentro del grupo de pianistas que han grabado la integral.

1.1.2.2 Divergencias negligentes

Precisamos la divergencia negligente como la omisión de una grabación y de algunos de sus datos en los índices por error o descuido del autor.

- Esto ocurre cuando una discografía excluye un registro que apareció en un inventario anterior ya publicado sin justificación alguna de por medio.
- A esta categoría pertenecen también aquellas erratas menores que consisten en equivocar un número de catálogo al transcribirlo.

Del mismo modo, es una negligencia cuando el investigador adjudica inexplicablemente un trabajo discográfico a cierto intérprete sin que éste sea el autor.

En este apartado se comentan dos incoherencias.

—Primera incoherencia:

La discografía de Antonio Iglesias recoge grabaciones de *Iberia* en discos de vinilo e incluye como excepción un sólo registro en CD. La información dada por dicho autor para este disco es: «*Iberia*, Martha Argerich, Erato RF-01»⁶⁴.

La signatura RF-01 señalada por Iglesias es inusual y una hipótesis al respecto es que la desconocía y dio un número de catálogo inventado, siendo RF quizás una variante de la abreviatura de “referencia” y 01 el número lógico inicial. La signatura de este CD, producido antes de 1987⁶⁵, sorprende si se contrapone a la indicada por el sello discográfico para una grabación de las transcripciones de *Iberia* por Arbós⁶⁶, realizada en 1986 y que lleva el número de catálogo ECD 88255. La E es por Erato, CD por disco compacto y la cifra es de varios dígitos.

En cambio, el número 01 dado por Iglesias implica que es la primerísima grabación en CD que produjo este sello, lo cual sería muy raro, ya que por lo general casi ninguna serie empieza desde cero sino en las centenas o en los miles

⁶⁴ A. Iglesias, *Isaac Albéniz...*, p. 420.

⁶⁵ 1987 es el año en que se publicó el trabajo de Iglesias. En 1983 aparecieron los primeros discos compactos en el mercado, aunque pasaron algunos años antes de que la mayoría de compañías adoptaran la nueva tecnología y este podría ser el límite inferior en relación con la fecha de producción de este supuesto registro.

⁶⁶ Existe sólo un disco compacto donde esta intérprete toca *Noches en los Jardines de España* de Falla acompañada por la Orquesta de París bajo la dirección de Barenboim, que también incluye las cinco transcripciones realizadas por Enrique F. Arbós de *Iberia*. Dicha grabación fue realizada en vivo el 7 de febrero de 1986 en la Sala Pleyel y fue publicada por Erato con el número de catálogo ECD 88255. Véase mayor información sobre esta discusión, desde el punto de vista de las carátulas, en el apartado 4.3.2 (ilustraciones 4-100 y 4-101) de este trabajo.

(ejemplo: serie 300 o serie 4000). Ello también justifica el número del otro CD: 88255, que quizá pudo ser el designado para la grabación 255 de la serie 88000 y esto podría ser posible si se considera que los primeros discos compactos de música clásica aparecieron en el mercado discográfico entre 1983-1985.

Walter Clark también incluye esta versión en su índice discográfico como: «*Iberia*. [...] (complete). Martha Árgerich: Erato (CD) RD-01»⁶⁷. Al comparar esta entrada con la de Iglesias (RF-01) se observa que una de las letras de la signatura no concuerda. Clark basó su discografía en los trabajos que le precedieron y el índice de Iglesias es una de sus fuentes. Suponemos que este investigador americano simplemente transcribió el dato, sin comprobar si esa grabación existía en realidad y copió erróneamente la signatura ficticia —dada por Iglesias— como RD-01.

Esta situación se complica ya que los trabajos de Baytelman y Romero, posteriores respectivamente a los de Iglesias y Clark, no incluyen esta grabación en la sección de integrales ni en la de registros parciales. Parece extraño que siendo Martha Argerich bastante reconocida en el mundo pianístico, este supuesto registro no fuera mencionado por dichos autores.

Investigando acerca de la interpretación de Argerich, se consultaron fuentes variadas con diferentes criterios de búsqueda sin hallar constancia del disco y no existe evidencia suya en los catálogos de las grandes bibliotecas ni tampoco en las discografías específicas sobre esta pianista argentina.

Por otro lado, el crítico Andrés Ruiz Tarazona en su artículo titulado “Iberia en discos”, también alude a esta grabación integral por Argerich⁶⁸, aunque comenta que este CD aún no estaba disponible en España y no ofrece mayor información sobre él. Dicho artículo es de 1989, por lo que podemos suponer que Iglesias tampoco pudo consultar un ejemplar ya que su libro se publicó dos años antes (1987).

Pensamos que el registro de Argerich quizá pudo existir como un proyecto discográfico que al final no se realizó. Esto es factible si se toma en cuenta que: a mediados de la década de los ochenta el sello Erato —el cual publicó supuestamente la grabación según estos dos críticos— estaba en su declive y a punto de la bancarrota, por lo que varios contratos se rompieron y las grabaciones proyectadas tuvieron que ser canceladas.

Sin embargo, esto no explica el motivo por el cual Ruiz Tarazona, en una reseña para *Diverdi* que firmó en 2007, menciona de nuevo el nombre de esta pianista argentina dentro del grupo de intérpretes que realizaron la grabación integral de *Iberia*⁶⁹. Se puede decir que este autor nunca ha escrito una discografía formal sobre esta obra de Albéniz y en sus críticas se limita a dar nombres de pianistas que grabaron la integral, sin proporcionar números de catálogo ni justificación alguna, lo que complica la comprobación de los datos. La consecuencia de tal proceder es que omite de su recuento algunos intérpretes y agrega la supuesta integral de Argerich.

⁶⁷ W. A. Clark: *Isaac Albéniz: a guide...*, p. 158.

⁶⁸ Andrés Ruiz Tarazona, “Iberia en discos” en Fundación Albéniz, *Notas de Música*, Tomo 2-3, Abril-Junio 1989, p. 42.

⁶⁹ Andrés Ruiz Tarazona, “Glossa - GSP 98005: Isaac Albéniz, Iberia” [siglos XX y XXI / instrumentos / española (2 CD)], Rosa torres-Pardo (piano), *Diverdi* [en línea], Disponible en: <http://www.diverdi.com/tienda/detalle.aspx?id=16883> [consulta: 23 octubre 2007].

Por todo lo anteriormente explicado, la pretendida grabación de la pianista argentina queda fuera de la discografía hasta que aparezca prueba documental o algún ejemplar que demuestre su producción.

—Segunda incoherencia

La discografía de Romero enfoca la atención en las grabaciones producidas en el soporte de disco compacto y, en la introducción de su texto, el autor justifica la exclusión de un grupo de registros que fueron publicados en LP y no han sido remasterizados. Uno de ellos es *Iberia* de Felicja Blumental:

La deliberada limitación al mundo del disco compacto excluye inevitablemente de esta discografía registros de enorme importancia, que, con toda probabilidad pronto arribarán al soporte digital [...] Por la misma razón, quedan también fuera de este recuento discográfico testimonios como los dejados por la pianista polaco-brasileña Felicja Blumental de *Azulejos*, *Iberia* y del *Concierto para piano en la menor*, [...] ⁷⁰.

La siguiente cita, tomada de otra parte del mismo libro, da a entender que se trata de un registro incompleto de *Iberia*: «[...] así como las parciales de Magda Tagliaferro, William Kapell [...], Felicja Blumental e Yvonne Loriod (estas dos últimas no han sido transferidas al disco compacto)» ⁷¹. Sin embargo, Romero se equivoca al considerar el registro de Loriod como una versión parcial, ya que en realidad fue publicada completa en vinilo ⁷² y tampoco queda claro si la grabación de Blumental es parcial o incluye toda la colección de piezas.

Andrés Ruiz Tarazona, en su artículo de 2007 ya citado, también menciona a Felicja Blumental dentro del grupo de pianistas que han estampado la integral ⁷³. Sin embargo, al ser un artículo de revista que presenta una versión nueva —en este caso la grabación de Torres Pardo—, este autor no da mayor referencia sobre dicho grupo ⁷⁴.

Se sabe que Blumental grabó algunas obras de Albéniz, como por ejemplo el *Concierto para piano y orquesta*, del cual existe una reedición en CD. Sin embargo, sobre la integral de *Iberia* no consta información de acuerdo con la búsqueda realizada en los catálogos electrónicos de las Bibliotecas Nacionales de Brasil y Polonia. Es probable que esta grabación se produjera con un tiraje mínimo y no exista la información sobre ello.

Tampoco hay referencia alguna en el sitio Web de la compañía Brana Records, empresa que ha restaurado y reeditado últimamente algunas de las

⁷⁰ J. Romero, *Isaac Albéniz...*, pp. 25-26.

⁷¹ J. Romero, *Isaac Albéniz...*, p. 232. Gracias a la discografía de registros parciales realizada en el trabajo de DEA, sabemos que Tagliaferro y Kapell grabaron 'Evocación'; Tagliaferro también registró 'Triana'. Véase: A. Pérez Sánchez, "*Iberia* de Isaac Albéniz...", pp. 59-60.

⁷² Romero no toma en cuenta que en 1985 se había publicado una reedición en CD con extractos de *Iberia* por Loriod. O quizás este crítico lo que realmente quiso decir es que la integral de esta pianista francesa es la que no ha sido transferida al disco compacto. En cualquier caso, menciona la versión de esta pianista en el lugar equivocado de su texto.

⁷³ A. Ruiz Tarazona, "Glossa - GSP 98005...",

⁷⁴ En este artículo de Tarazona también se menciona a Ángel Huidobro, pianista sobre el cual, por un tiempo, no aparecía ningún rastro de su grabación integral. En este caso, afortunadamente pasados unos meses, estuvo disponible en España el CD que contiene la versión de Huidobro. Por tanto, la referencia de esta grabación sí aparece en el índice discográfico.

grabaciones de esta intérprete en soporte de disco compacto⁷⁵. Al considerar que dicha pianista nació en 1908 y murió en 1991, lo más probable es que su registro fuera producido inicialmente en discos LP. Quizá se reedite pronto en CD, pero por ahora, esta supuesta grabación no aparece en la discografía, aunque se deja constancia en este apartado de su posible existencia.

1.1.2.3 Divergencias intencionadas

La divergencia intencionada ocurre cuando la productora otorga de manera premeditada la autoría de un registro a otro intérprete. Existen dos tipos de acción:

- El sello deja intacta la música al reeditar una grabación pero cambia el empaquetado e indica el nombre de otro artista como el autor de la interpretación.
- Cuando, además de las alteraciones ya mencionadas, el ingeniero de sonido modifica algunos parámetros en el máster de audio para lograr una nueva versión de forma artificial que encubra la grabación “pirata”.

En esta categoría aparecen dos grabaciones comerciales que al final no fueron incluidas en la discografía, ya que se demostró que eran falsas atribuciones. No obstante, son mencionadas en este apartado para describir este particular tipo de incidencia.

— Primer caso

La historia de Joyce Hatto fue seguida a través de los foros de audiófilos entre 2002 y 2007. Esta septuagenaria pianista británica grabó inmaculadas versiones del repertorio pianístico de alto virtuosismo y gracias a dichos foros, sus discos procedentes de un pequeño sello independiente empezaron a ser reconocidos. Pronto aparecieron los primeros comentarios sobre sus grabaciones en publicaciones especializadas; por ejemplo, el crítico Bryce Morrison escribió:

Obligada en 1979 a retirarse del circuito de conciertos debido a su enfermedad, logró un sorprendente renacimiento. Como el ave fénix, se reinventó a sí misma, creando una amplia discografía que comprende los ciclos completos de la sonata de Haydn, Mozart y Beethoven, toda la música de Chopin para piano solo, los Estudios de Chopin-Godowsky e Iberia de Albéniz. Ignorada por la prensa [...], ella debió preguntarse en secreto por el éxito de otros pianistas menos dotados. Pero como ella misma lo puso tan modestamente, “como intérpretes no somos importantes ya que somos sólo vehículos. Nuestro trabajo es comunicar”⁷⁶.

Al haber más de 100 grabaciones con su nombre y al ser de cierta manera muy buenas interpretaciones, revistas especializadas y críticos aclamaron la musicalidad de Hatto. Ates Orga cierra un obituario sobre esta pianista, fallecida en 2006, definiéndola así: «[...] espiritualmente la gran nieta de Liszt,

⁷⁵ Por otro lado, contacté —a través de su página Web— con Brama Records, sello que se encarga de la recuperación del legado discográfico de Felicja Blumental para preguntarles sobre el supuesto registro integral de *Iberia* por esta pianista; sin embargo, nunca recibí una respuesta.

⁷⁶ Bryce Morrison, “Joyce Hatto, pianist” [en línea], *Gramophone*, september 2006, p. 7, Disponible en: <http://www.gramophone.net/Issue/Page/September%202006/7/785262/JOYCE+HATTO+pianist> [consulta: 16 agosto 2007].

pianísticamente la nieta de Busoni y Paderewsky, poéticamente la nieta de Rachmáninov y Mark Hambourg [...]»⁷⁷.

Sin embargo, también hubo varios musicólogos y especialistas que sospecharon y expresaron sus dudas en los foros sobre la posibilidad de que esta pianista desahuciada hubiera podido dejar tan impresionante legado, ofreciendo una grabación excelsa tras de otra en un tiempo récord y sin que nadie supiera realmente algo sobre ella. La batalla librada en la Web entre los seguidores y detractores de esta enigmática pianista ocurrió en 2006. Ante los comentarios recibidos en la redacción de la revista *Gramophone*, el crítico Jeremy Nicholas escribe en junio de ese año:

¿Podría pedir por favor a cualquiera que tenga prueba alguna de fraude, engaño o actividad similar relacionada con la señora Hatto y su compañía discográfica enviármelo para que yo pueda dirigirlo a las instancias adecuadas? Por supuesto, esta evidencia no debe ser rumor o chisme. Debe poder defenderse en un juzgado con los nombres y datos de contacto adjuntos de todos aquellos que tienen esa información⁷⁸.

En aquel momento nadie pudo comprobar de manera contundente que algo estaba mal. No obstante, la tecnología digital permitiría revelar la procedencia de los registros realizados supuestamente por Hatto.

Nicholas Cook y Craig Sapp, dentro del *Proyecto Mazurka* dedicado a estudiar las grabaciones comerciales de las mazurcas de Chopin, por medio de programas informáticos, encontraron que la interpretación de Hatto concordaba con la de Eugen Indjic y empezaron a preparar un artículo académico donde describían la coincidencia y posible plagio que habían encontrado a través de su análisis⁷⁹.

Poco después y del otro lado del atlántico, David Hurwitz, editor ejecutivo del sitio Web *Classictoday*, escribió un artículo en febrero de 2007 acerca de la supuesta grabación de los *Estudios Trascendentales* de Franz Liszt por Joyce Hatto desenmascarada, gracias al descubrimiento de un audiófilo americano que, al transferir las pistas del CD de Hatto a su iPod, el programa iTunes detectó a László Simon como el pianista que grabó la música. Al comparar auditivamente ambas grabaciones se percató que las dos interpretaciones eran iguales y se puso

⁷⁷ Orga Ates, "Joyce Hatto: pianist hailed as a national treasure" [en línea], *The Independent: on Sunday* [UK], 14 August 2006, <http://news.independent.co.uk/people/obituaries/article1219064.ece> [consulta: 1 noviembre 2007]. Texto original: «[...] spiritually the great-granddaughter of Liszt, pianistically the granddaughter of Busoni and Paderewski, poetically the niece of Rachmaninov and Mark Hambourg [...]».

⁷⁸ Jeremy Nicholas, "Re: Joyce" [en línea], *Gramophone*, July 2006, p. 19, Disponible en: <http://www.gramophone.net/Issue/Page/July%202006/19/813223/RE%3A+JOYCE> [consulta: 16 agosto 2007].

⁷⁹ El proyecto *Mazurka* cuenta con un archivo de más de 1500 grabaciones individuales y 30 integrales de las mazurcas de Chopin, de las cuales por medio de métodos y herramientas computacionales pretenden extraer conclusiones sobre cambios históricos y estilos nacionales de interpretación de la música para piano de este compositor. Para mayor información sobre el caso *Hatto* véase Nicholas Cook; Craig Sapp, *Purely coincidental? Joyce Hatto and Chopin's Mazurkas* [en línea], The AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music, Disponible en: http://www.charm.rhul.ac.uk/content/contact/hatto_article.html [consulta: 27 octubre 2007].

en contacto con el crítico Jed Distler, quien le dio seguimiento a la historia, lo que derivó en la noticia de Hurwitz sobre la estafa⁸⁰.

Conforme pasaron los días las revistas especializadas y los medios se vieron más involucrados. Finalmente, la revista *Gramophone* dio a conocer con detalle lo que sería, hasta la fecha, el fraude mayor dentro de la sección de música clásica de la industria fonográfica⁸¹. El engaño perpetrado por William Barrington-Coupe, esposo de Hatto y director del sello Concert Artist, consistió en la utilización de un grupo de grabaciones realizadas por otros artistas para producir nuevos discos bajo el nombre de esta pianista británica.

El descubrimiento del fraude y la confesión del propio William Barrington-Coupe generaron una situación incómoda extrema que no había ocurrido con anterioridad en la historia de la grabación de música clásica, pero que en cierta manera era un riesgo posible, desde la aparición de la edición digital. La consecuencia fue que las reseñas y la integridad de la pianista quedaron en entredicho al hacerse público el engaño.

Por otro lado, al negarse Barrington-Coupe a proporcionar una lista de los pianistas que le sirvieron para crear sus ediciones, centros de investigaciones como The AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music⁸², especialistas en la música de piano grabada, como Farhan Malik que mantiene una página en línea donde se ha hecho un seguimiento de este caso⁸³, así como audiófilos entusiastas, se volcaron de lleno y aplicaron las nuevas tecnologías para identificar a los artistas que realmente hicieron esas grabaciones.

La integral de *Iberia* realizada por Joyce Hatto para Concert Artist Recordings con el número de catálogo 9120-2 también aparece inmiscuida en este escándalo. La pianista supuestamente grabó su versión integral en los estudios de dicho sello en enero de 2003. La interpretación provocó comentarios positivos de parte de la prensa especializada; por ejemplo, el crítico William Hedley ofrecía en 2004 una opinión bastante favorable sobre este CD e incluso lo comparaba en calidad con la segunda grabación de Larrocha⁸⁴. Tres años después, Bryce Morrison califica la integral de Hatto como una “versión clásica” en su reseña para la revista *Gramophone*⁸⁵.

Sin embargo, Farhan Malik encontró que el registro realizado supuestamente por esta pianista en realidad correspondía a la impresión del francés Jean-François Heisser, tras contrastar los espectrogramas de ambos

⁸⁰ David Hurwitz, “Will the real Joyce Hatto please stand up!” [en línea], *Classicstoday*, 18 February 2007, Disponible en: <http://www.classicstoday.com/features/021807-joycehatto.asp> [consulta: 22 octubre 2007].

⁸¹ Para mayor información véase: James Inverne, “NEW: 'I did it for my wife' – Joyce Hatto exclusive, William Barrington-Coupe confesses” [en línea], *Gramophone* [UK], February 26 2007, <http://www.gramophone.co.uk/newsMainTemplate.asp?storyID=2765&newssectionID=1> [consulta: 21 octubre 2007].

⁸² Este centro de investigación promueve el estudio de las grabaciones dentro del campo de la musicología y el mencionado proyecto *Mazurka* se inscribe dentro de sus objetivos.

⁸³ El enlace que incluye la comparación de las dos grabaciones de *Iberia* es el siguiente: <http://www.farhanmalik.com/hatto/albeniz.html> [consulta: 28 octubre 2007].

⁸⁴ William Hadley, “Classical review” [en línea], *Musicweb-international*, November 04 2004, Disponible en: http://www.musicweb-international.com/classrev/2004/Nov04/Albeniz_Hatto.htm [consulta: 23 octubre 2007].

⁸⁵ Bryce Morrison, “Can you imagine a more stunning realisation of Granados's masterpiece?” [en línea], *Gramophone*, January 2007, Disponible en: <http://www.gramophone.co.uk/gramofilereview.asp?reviewID=200215671&mediaID=224016&issue=Reviewed%3A+Gramophone+1%2F2007> [consulta: 23 octubre 2007].

discos⁸⁶. La siguiente ilustración muestra las representaciones de las ondas sonoras de la grabación original y la réplica de la versión de Hatto en ‘Lavapiés’.

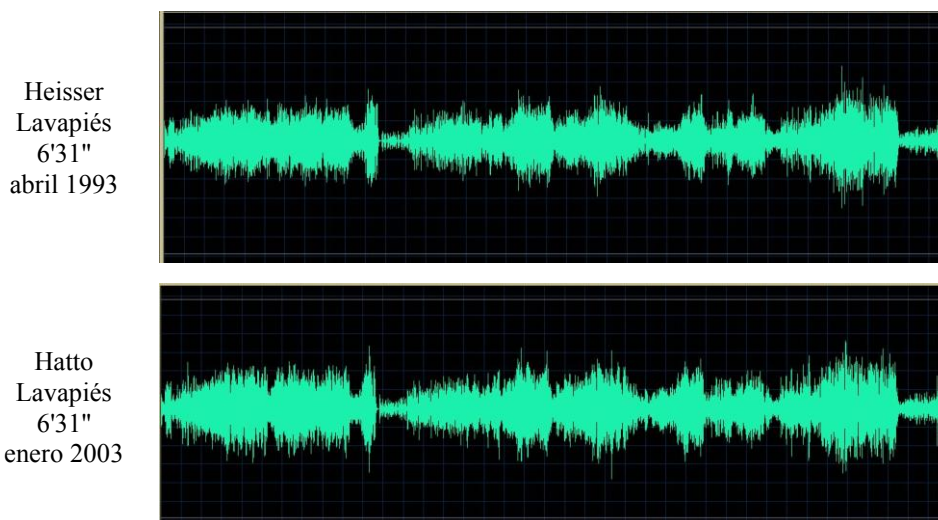


Ilustración 1-2 Ondas sonoras de las dos versiones contrastadas por Malik

El patrón visual de una onda sonora es una especie de huella digital que al ser confrontada con otra permite observar si dos pistas son iguales. Las representaciones correspondientes a las interpretaciones realizadas por los pianistas de una obra casi nunca coinciden, ya que cada versión es una lectura personal y tiene características únicas que la diferencian de otras. En cuanto a los espectrogramas incluidos en la ilustración 1-2 se observa que son iguales, además las dos pistas duran exactamente lo mismo, por lo que se puede concluir que ambas pertenecen a la misma grabación.

Barrington-Coupe produjo estas grabaciones sin preocuparse por enmascarar la mayoría de sus plagios, debido a que desconocía que en los años por venir aparecerían visualizadores de onda y programas que etiquetan de manera automática una pista de audio. De acuerdo con lo encontrado por Malik, a lo máximo que llegó el ingeniero de sonido, en *Iberia* de Hatto, fue a modificar ligeramente la duración de las piezas ‘Evocación’, ‘Triana’, ‘El Albaicín’ y ‘Málaga’⁸⁷.

Una propuesta alternativa toma en cuenta que alrededor de 1956, año en que Hatto y Barrington-Coupe se casaron, este productor llevó a cabo el registro de *Iberia* por Irene Kohler, que quedaría inédito. En foros relacionados con esta cuestión se comentó si sería posible que algunas piezas presentes en el CD de Hatto pudieran provenir de la versión de Kohler⁸⁸. Sin embargo, no existe

⁸⁶ Para mayor información véase: Malik, Farhan, “Albéniz. Iberia CACD 9120-2” [en línea] <http://www.farhanmalik.com/hatto/albeniz.html> [consulta: 29 octubre 2007].

⁸⁷ M. Farhan, “Albéniz. Iberia...”

⁸⁸ Un usuario con el seudónimo de ‘Paderewski’ escribió: «Recientemente, me di cuenta de una entrada en Wikipedia que se refiere a la posibilidad de que la pianista Irene Kohler hubiera grabado la “Suite Iberia” para Barrington-Coupe en los años sesenta. Estudie con Irene Kohler en los años setenta y la conocía bastante bien. Recuerdo claramente haber tenido conversaciones acerca de que ella grabó la integral de *Iberia* para alguna compañía, pero nunca me dijo el nombre. La grabación jamás fue publicada y ella no consiguió recuperar los masters de audio. Sé que estaba muy decepcionada y defraudada de que todo su trabajo se perdiera. Después de haber escuchado la

evidencia comercial de la grabación de esta segunda pianista y por tanto, es imposible establecer una comparación sin tener ambos materiales sonoros. Además, después del trabajo identificativo realizado por Malik, esta suposición ha quedado en el olvido⁸⁹.

Un último aspecto a considerar es la subjetividad puesta de manifiesto en las críticas a cerca del pianismo de esta intérprete. Por ejemplo, Jed Distler escribió en su reseña sobre la integral de Hatto:

No cabe ninguna duda: ésta es, de lejos, la mejor tocada y más inspirada *Iberia* de Albéniz disponible en un solo disco compacto. Si usted va a incluir las interpretaciones que se publican en dos CD, entonces Alicia De Larrocha aparece en la escena. Pero Joyce Hatto tiene todo lo que Larrocha tiene, y quizá más.

[...]

En resumen, *Iberia* de Hatto se alza como uno de los puntos más altos de un legado prolífico cargado de picos elevados; es también bellamente producida. Si a usted le importa *Iberia*, el gran arte del piano, o ambos, no se pierda Joyce Hatto⁹⁰.

La pregunta sería, ¿Cómo es posible que ningún crítico se haya percatado de la maestría de esta versión grabada en realidad por Heisser en 1993? ¿Por qué cuando se supo quién era el verdadero músico, las valoraciones de estos críticos perdieron fuerza? Creemos que la respuesta a estas preguntas está en la influencia que tuvo en los críticos la historia que envuelve a la pianista, quienes vieron en Hatto a una heroína que resurge en su senectud y, a pesar de todas las adversidades, pudo dejar a través de la tecnología un legado pianístico impresionante. Lo mismo pesó en los audiófilos que compraron sus discos.

Aunque las versiones que tomó Barrington-Coupe —quien demostró tener un buen oído— son excelentes, no son vistas como una hazaña prodigiosa poniendo en su justa medida el contexto en que se produjo cada grabación y el perfil del pianista que realizó la interpretación. Por tanto no hay vencedores ni vencidos, ni tampoco estas grabaciones representan el *Non Terrae Plus Ultra*, sólo personifican lo frágil que es la percepción humana y ponen de manifiesto la necesidad de auxiliarse de elementos que permitan controlar esa subjetividad, al menos en los trabajos académicos.

supuesta grabación de Hatto estoy seguro de que hay más de un pianista y una sesión de grabación en cuestión. De hecho, si se escucha con atención ‘Lavapiés’ del tercer cuaderno, se puede oír la voz de un hombre tarareando! Mi corazonada es que el primer cuaderno podría ser de Kohler, Le escuche tocarlo muchas veces y conozco bien su manera de enseñar. Sin embargo, estas cosas pueden ser tan subjetivas y podría estar completamente equivocado» [Traducido del inglés por el autor de este trabajo]. En: Paderewski, “Hatto-Kohler” [en línea], UK, Mar 07, 2007, Disponible en: <http://www.pristineaudiodirect.com/phpBB2/viewtopic.php?p=117&sid=8b9829737fa759e0b49696dc4b7d7f76> [consulta: 16 agosto 2007].

⁸⁹ A esta suposición se une el nombre ficticio de “René Köhler” que usó Barrington-Coupe para encubrir el nombre real del director en aquellas grabaciones para solista y orquesta acreditadas falsamente a Hatto.

⁹⁰ Jed Distler, “Issac Albéniz, Iberia, Joyce Hatto, piano” [en línea], *ClassicToday*, 9/25/2006, Disponible en: <http://www.classictoday.com/review.asp?ReviewNum=10394> [consulta: 16 agosto 2007]. Texto original: «No two ways about it: this is far and away the best played and most inspired Albéniz Iberia available on a single disc. If you're going to include interpretations that spill onto a second CD, then Alicia De Larrocha figures into the equation. But Joyce Hatto has everything Larrocha has, and maybe more. [...] In short, Hatto's Iberia stands as one of the highest points in a prolific legacy laden with high points, and it's beautifully engineered too. If you care about Iberia, great piano artistry, or both, don't miss Joyce Hatto».

Por ello es importante decir que, a pesar de lo incómodo de la situación, ésta ha sido una perfecta oportunidad para probar las herramientas tecnológicas que se están desarrollando en el estudio de la música grabada y difundir los alcances de este nuevo campo de la musicología que tiene aún mucho camino por delante⁹¹.

Hay bastante información en la red para aquel lector que quiera saber más sobre el tema⁹². La labor aquí fue señalar que una grabación integral de *Iberia* también ha sido motivo de noticia en 2007, aunque no de manera positiva, además de explicar la razón de que este registro no sea incluido en la discografía.

— Segundo caso

En la búsqueda de grabaciones recientes en soporte de CD, se encontró una integral de *Iberia* realizada por Karin Lechner y producida por Brilliant Classics. Llamaba la atención que la carátula fuera similar a la que acompaña la integral de Ricardo Requejo reeditada por el mismo sello discográfico. Ambos embalajes concuerdan también en el número de catálogo (99491), por lo que se decidió indagar más, ya que no era posible que los dos pianistas tuvieran derecho sobre la misma grabación.

Sabíamos por algunos de los autores de las fuentes principales que el sello Claves publicó la versión integral de Ricardo Requejo entre los años 1986 y 1987⁹³. También había comprado un ejemplar de la versión reeditada del trabajo de este artista publicada por el sello Brilliant Classics que, aunque no incluye ninguna fecha, está escrito que la reedición fue realizada con la licencia de Claves en el embalaje.

Por otro lado, en el sitio francés de Amazon se vende la supuesta grabación realizada por Lechner y aparecen escritos los nombres de Isaac Albéniz y de Enrique Granados como los compositores incluidos en el set de dos discos compactos. Sin embargo, en la lista de extractos musicales sólo aparecen tres obras de Albéniz: *La Suite española Op. 47*, *Iberia* y *Chants d'Espagne Op. 232* y ninguna de Granados⁹⁴. Estas composiciones de Albéniz son las que contiene el set de Ricardo Requejo. Incluso, al comparar auditivamente los extractos de las versiones, ambos suenan igual.

En cambio, la filial alemana de Amazon que comercializa esta grabación desde 2005, proporciona la referencia correcta al mencionar a Ricardo Requejo como el intérprete e Isaac Albéniz como el compositor.

La grabación de Karin Lechner no es mencionada por Clark ni por Romero y pensamos que este CD debería ser posterior al año 2000. Para tratar de resolver esta situación, primero se consultó el sitio Web de la pianista. Al revisar la discografía incluida en dicho sitio se contabilizaron doce grabaciones, pero

⁹¹ En el apartado 6.5.3 de este trabajo se ofrece una revisión de esta supuesta grabación integral desde el punto de vista de la duración temporal.

⁹² Véase por ejemplo el excelente artículo publicado en *The New Yorker* sobre este caso: Mark Singer, "Letter from England. Fantasia for piano: Joyce Hatto's incredible career" [en línea], *The New Yorker*, September 17, 2007, Disponible en: http://www.newyorker.com/reporting/2007/09/17/070917fa_fact_singer#ixzz1cNA6x7wy [consulta: 20 noviembre 2008].

⁹³ Véanse: P. Baytelman, *Chronological...*, p. 112; W. A. Clark, *Isaac Albéniz: a guide...*, p. 159; y, J. Romero: *Isaac Albéniz...*, p. 239.

⁹⁴ Amazon [Francia], "Iberia: Chefs-d'oeuvre espagnols pour piano. Karin Lechner (Artiste), Isaac Albéniz (Compositeur), Enrique Granados (Compositeur)", www.amazon.fr Disponible en: <http://www.amazon.fr/exec/obidos/ASIN/B0000D8G1R/ciaolavisduco-music-21/ref=nosim> [consulta: 23 agosto 2007].

ninguna referente a *Iberia*⁹⁵. No poder encontrar noticia alguna resulta extraño, pues en caso de que hubiera realizado tal registro, la referencia aparecería en su página electrónica y reseñada en revistas, así como en algunos catálogos de bibliotecas.

Asimismo, se visitó el sitio Web del sello discográfico Brilliant Classics y, por medio de su sistema de búsqueda, al introducir el nombre de Albéniz apareció esta grabación con el título de “*Iberia: spanish masterworks for piano*” (ilustración 1-3)⁹⁶, que contiene supuestamente *Iberia* de Albéniz y *Goyescas* de Granados con Karin Lechner como pianista en ambos discos compactos.

Véase la similitud entre la carátula de Lechner y la reedición de la versión de Requejo (ilustración 1-4)⁹⁷, producidas por la misma compañía.

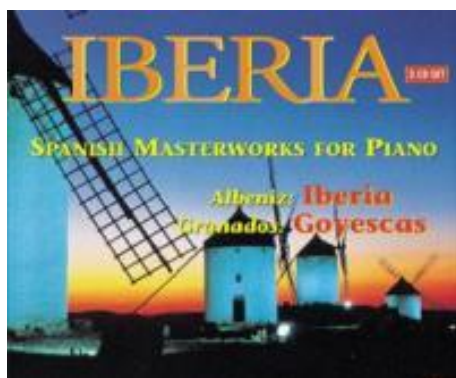


Ilustración 1-3 Karen Lechner, Brilliant Classics, supuesta grabación

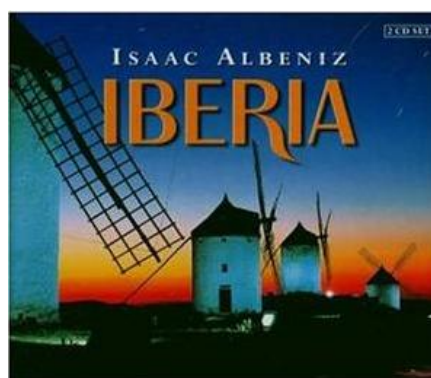


Ilustración 1-4 Ricardo Requejo, Brilliant Classics, reedición en CD

Mark Singer comenta: «Durante las décadas de los años cincuenta y sesenta, una serie de compañías de discos en el Reino Unido y Estados Unidos tenían una práctica —cuestionable pero consentida y tolerada— de re-empaquetar los discos LP de artistas consagrados [y presentarlos] como trabajo de artistas ficticios para vender las grabaciones con gran descuento»⁹⁸. Esto es lo que ocurrió probablemente con la versión producida por Brilliant Classics publicada a un precio muy bajo⁹⁹. La única forma de hacerlo posible era tomando el trabajo ya realizado por otro sello discográfico y simplemente publicarlo bajo el nombre de otro artista para evitar los gastos de producción y los trámites de permiso de la grabación perteneciente al sello original.

⁹⁵ Karin Lechner, “Discografía” [en línea], <http://www.karinlechner.com/> [consulta: 20 octubre 2007].

⁹⁶ Brilliant Classic, “Iberia, Spanish Masterworks for Piano: Cat. No.: 99491. Performing artist(s): Karin Lechner, piano” [en línea], [The Netherlands] http://music.brilliantclassics.com/pages/joan_storefront/471e6e6b00454a53271dd5d385f4069c/Product/View/99491 [consulta: 22 octubre 2007].

⁹⁷ Amazon [Alemania], “Albeniz: Iberia 2-CD [Doppel-CD]. von Ricardo Requejo (Künstler), Isaac Albeniz (Komponist)”, www.amazon.de Disponible en: <http://www.amazon.de/Albeniz-Iberia-2-CD-Ricardo-Requejo/dp/B0000D8G1R> [consulta: 23 agosto 2007].

⁹⁸ M. Singer, “Letter from England... Texto original: «During the nineteen-fifties and sixties, a number of record companies in England and America had a practice—questionable but nodded and winked at—of repackaging LPs by established artists as the work of fictitious performers and selling the recordings at a deep discount».

⁹⁹ Adquirí esta reedición de línea económica en un hipermercado Alcampo de Madrid por siete euros, en 2007.

Sorprende que no existan artículos de prensa que mencionen este asunto, la única información con respecto a esta incongruencia apareció en el sitio Web *Classical Budget cd's in Holland*, donde se señalaba simplemente que se atribuye esta grabación al pianista español en 2001¹⁰⁰. Lo curioso, es que el sello en un tiraje posterior, tan solo cambió el nombre del intérprete, pero el número de catálogo es el mismo y los diseños de las portadas son muy similares, dando así por corregido el asunto.

Sin embargo, parece increíble que hasta 2007 todavía apareciera Karin Lechner como la intérprete de esta grabación en la información indicada por las siguientes tres referencias: la tienda online francesa de Fnac¹⁰¹, el portal francés de Amazon¹⁰² e incluso, el sitio Web del sello¹⁰³. De estos sitios, la tienda Amazon de Francia todavía continua mencionando hasta la fecha a la pianista argentina en los créditos (ilustración 1-5); aunque aparezca el nombre de Ricardo Requejo en la imagen de la contraportada de esta grabación, que se puede acceder desde dicho anuncio¹⁰⁴.



Ilustración 1-5 Extracto de la captura del anuncio en amazon.fr correspondiente a la grabación de Karin Lechner

Probablemente, a partir de que se supiera que tal grabación incluía datos falsos, no se vendió ni se promocionó como se debiera. No obstante, pensamos

¹⁰⁰ “In oktober 2001 verscheen niet deze opname, maar die van een uitvoering door Ricardo Requejo, op 2 cd's”, en Jan Depondt, *Classical Budget cd's in Holland* [en línea], <http://home.wanadoo.nl/jdpt/index.htm#http://home.wanadoo.nl/jdpt/bijlagen/brilliant/BCverschenen.htm> [consulta: 18 octubre 2007].

¹⁰¹ Fnac [Francia], “Karin Lechner, Iberia” [en línea], www.fnac.com Disques, Disponible en: <http://www4.fnac.com/Shelf/article.aspx?PRID=1475927> [consulta: 22 octubre 2007]. Este sitio Web incluye un comentario realizado el 23 de junio de 2007 por Luce Cremers, desde Bruselas, quien valoró esta grabación así: «Karin Lechner es una pianista maravillosa, nos hace vibrar soñando con mil colores de la música de este país que tanto habla. Una interpretación fabulosa que no se puede perder».

¹⁰² Amazon [Francia], “Iberia: Chefs-d'oeuvre espagnols pour piano par Karin Lechner, Isaac Albeniz, et Enrique Granados par Brilliant (CD audio - 2003)” www.amazon.fr Disponible en: <http://www.amazon.fr/s?ie=UTF8&search-alias=classical&keywords=Lechner%2C%20Karin&page=1> [consulta: 22 octubre 2007].

¹⁰³ Brilliant Classic [The Netherlands]: “Iberia, Spanish Masterworks for Piano: Cat. No.: 99491. Performing artist(s): Karin Lechner, piano” [en línea], <http://music.brilliantclassics.com/pages/joan.storefront/471e6e6b00454a53271dd5d385f4069c/Product/View/99491> [consulta: 22 octubre 2007].

¹⁰⁴ Amazon [Francia], “Iberia: Chefs-d'oeuvre..., [consulta: 6 septiembre 2011].

que tal información debería ser corregida o convendría incluir una nota de advertencia. Por todo lo anteriormente expuesto, en la discografía sólo aparece la reedición de Ricardo Requejo y se excluye la de Karin Lechner.

Antes de cerrar este apartado, es importante insistir en que tanto las discografías antiguas como las recientes realizadas sobre esta obra tienen la misma validez, pues como se ha visto en algunos de los ejemplos de los dos primeros tipos de divergencias, ningún índice es infalible y el contraste de fuentes es la única manera de completar formalmente un trabajo discológico. Por tal motivo, esta tarea de cotejo de los registros sonoros de *Iberia* era necesaria para unificar criterios y ser capaces de ofrecer una base de datos más exacta de la cual partir para realizar estudios temáticos con las grabaciones en sí en los capítulos siguientes.

1.2 LA FECHA CORRESPONDIENTE A LOS DERECHOS DE LAS GRABACIONES INTEGRALES

Los autores de las fuentes documentales principales afrontaron la organización de las entradas discográficas de distintas maneras: Puente y Odriozola enumeran los discos por orden de aparición en el mercado discográfico. Aviñoa y Mast no asumen una jerarquía específica al mencionar sólo dos y cuatro integrales, respectivamente. Kalfa coloca las diez integrales en su relación por orden de aparición pero sin distinguir si trata de una edición o una reedición, de ahí que su índice pareciera no tener una secuencia. Iglesias, Baytelman y Clark utilizan un orden alfabético. Romero organiza las referencias por la fecha de grabación o producción, de la más antigua a la más nueva. En la siguiente tabla se puede observar de manera condensada el proceder escogido por estos discógrafos.

N.º	Autor	Año	Organización	Fechas
1	Juan Manuel Puente	1950	Orden de aparición	no
2	Antonio Odriozola	1958	Orden de aparición	no
3	Paul Mast	1974	No orden	no
4	Jacqueline Kalfa	1980	Orden de aparición	no
5	Xosé Aviñoa	1986	No aplica	no
6	Antonio Iglesias	1987	Alfabético	no
7	Pola Baytelman	1993	Alfabético	algunas
8	Walter Clark	1998	Alfabético	no
9	Justo Romero	2002	Antigua a la nueva	si

Tabla 1-3 Fechas y orden empleado en las discografías de referencia

Baytelman señala el año de algunas grabaciones y Romero proporciona el año para los discos compactos incluidos en su índice. Sin embargo, el problema con estas dos referencias es que no especificaron a qué se refiere el año proporcionado ¿Es acaso el año de grabación, publicación, depósito legal o reedición? No se puede saber a través de sus propios trabajos. Algunas discrepancias entre estas dos fuentes serán mencionadas en la historia cronológica incluida en el siguiente apartado (1.3), así como en el apartado 3.3.2 dedicado a establecer con exactitud la fecha de grabación de los registros.

En su lugar, preferimos enfocar la atención en las versiones de cinco pianistas cuyas entradas discográficas son problemáticas con relación a los años de grabación y publicación. La información sobre las versiones de Leopoldo Querol, Yvonne Loriod, Ricardo Requejo, Francisco Aybar y Alicia de Larrocha fue obtenida y acoplada por métodos deductivos. En cuatro casos se pudo verificar la contundencia de las suposiciones iniciales de manera posterior y en el último, se presentan algunas hipótesis que sientan un precedente y quizá puedan ser resueltas en un futuro cercano.

Estos ejemplos permiten mostrar lo complicado que es conocer una fecha cuando el sello discográfico no proporciona la referencia completa. A través de ellos se expone el procedimiento conveniente para recabar el dato faltante, así, quien esté interesado en realizar este tipo de trabajo podrá contar con una guía de cómo proceder.

La búsqueda y obtención de la referencia temporal son pasos previos en la consecución del índice discográfico contenido en el Apéndice A, donde se proporciona el año de grabación para las ediciones originales y el año de publicación para las reediciones de la mayoría de los registros integrales. Aunque dicho índice se incluye como apéndice al final del trabajo, no por ello es un apartado accesorio, todo lo contrario, es una de las contribuciones de esta tesis que servirá de base a investigaciones futuras en esa línea.

1.2.1 La grabación de Leopoldo Querol

Los trabajos de Odriozola, Kalfa, Baytelman y Romero incluyen la grabación de Querol. Además, Antonio Odriozola especifica que ésta se publicó con dos números de catálogo diferentes; uno para Francia: Ducretet LPG 8557-8 y otro, para el Reino Unido y América: Ducretet DTL 93022-3. En la tabla 1-4 aparecen los datos recogidos en las fuentes principales en relación con dicha grabación.

Autor	Artista	Sello y número de catálogo
Antonio Odriozola	Leopoldo Querol	Ducretet (Fr.) LPG 8557-8 =
		Ducretet (Ing.) DTL 93022-3 =
		Ducretet (USA) DTL 93022-3 =
Jacqueline Kalfa	Leopoldo Querol	Ducretet Thomson LPG 8557/8
Pola Baytelman	Leopoldo Querol	Ducretet DTL-93022-3
Walter Clark	Leopoldo Querol	Ducretet DTL-93022-3
		Ducretet Thomson, LPG 8557-8
Justo Romero	Leopoldo Querol	Ducretet DTL-93022-3

Tabla 1-4 La grabación de Leopoldo Querol de *Iberia* en soporte de vinilo

Al indagar por las dos firmas mencionadas, se encontró evidencia visual de la edición francesa en el sitio Web www.archive.org, donde se puede observar las imágenes de las caras de los discos que incluyen la referencia: Ducretet Thomson LPG 8557-8 (ilustración 1-6)¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Leopoldo Querol (int.), *Isaac Albéniz: Iberia, suite complete pour piano (avec Navarra)* [disco de 33 rpm], Ducretet Thomson, LPG 8557/8. Referencia de la ilustración: Public Classical Music Beeld en Geluid, "Isaac Albenizlp-01048_BeG - Isaac Albeniz", US, www.archive.org imagen:

Por otra parte, gracias al anuncio de subasta puesto en eBay por un usuario que vive en Nueva York se pudo obtener una copia digital de la etiqueta de la versión inglesa-americana (ilustración 1-7)¹⁰⁶. A continuación, aparecen las etiquetas de uno de los discos en ambas ediciones, que confirman la existencia de dos ediciones en vinilo paralelas de la misma grabación¹⁰⁷.



Ilustración 1-6 Leopoldo Querol, Ducretet Thomson, LPG 8557



Ilustración 1-7 Leopoldo Querol, Ducretet Thomson, DTL 93022

Lamentablemente, estas dos ediciones de *Iberia* por Leopoldo Querol no indican ninguna fecha de grabación ni de copyright. Por lo que indagar estos datos requirió una segunda búsqueda sistemática.

Dentro de su discografía, Pola Baytelman pone un signo de interrogación después del año (1954?) en la entrada correspondiente a esta grabación, indicando con ello que no estaba segura acerca del dato¹⁰⁸. Romero menciona también ese año¹⁰⁹ y además, cita una reseña discográfica de J. Calandre sobre esta versión publicada en *Discofilia* en 1956¹¹⁰. De acuerdo con estas dos fuentes principales, la integral realizada por este pianista es de 1954 y, gracias a la reseña de Calandre, se puede afirmar que el registro es anterior a 1956.

Veamos ahora la información obtenida sobre esta grabación en los catálogos electrónicos de las bibliotecas consultadas, las cuales por cierto documentaron de manera desigual la información contenida en el álbum¹¹¹. Ello se puede apreciar en la siguiente tabla:

'lp-01048_BeG-record_1_side_A', http://www.archive.org/details/lp-01048_BeG [consulta: 29 octubre 2007].

¹⁰⁶ Leopoldo Querol (int.), *Isaac Albéniz: Iberia complete suite for piano (with Navarra)* [disco de 33 rpm], UK, London / Ducretet Thomson, DTL 93022/3, [1954]. Referencia de la ilustración: Momarecord, "Leopoldo Querol-Albeniz Iberia, Piano-Ducretet Thomson", New York (US), www.ebay.com imagen: '\$(KGrHqEOKooElz-8RvL)BNs)IdB(pQ~~_3', <http://cgi.ebay.com/ws/ eBayISAPI.dll?ViewItem&item=320689750928> [consulta: 29 abril 2011].

¹⁰⁷ En cuanto a las etiquetas presentadas, la primera de ellas la conocíamos desde octubre de 2007. Sin embargo, para saber como era la segunda tuvieron que pasar varios años, específicamente hasta abril de 2011 cuando apareció la imagen en un anuncio de subasta.

¹⁰⁸ P. Baytelman, *Chronological...*, p. 112.

¹⁰⁹ «[...] en 1954, distribuido por DUCRETET-THOMPSON DTL 93022-3», En: J. Romero: *Isaac Albéniz...*, p. 238.

¹¹⁰ J. Romero, *Isaac Albéniz...*, nota 254, p. 238.

¹¹¹ La información fue tomada de las siguientes fuentes:

Biblioteca	Datos de publicación proporcionados por el centro de conservación			
	Lugar	Sello	Número de catálogo	Fecha
BCAT	[France]	Ducretet Thomson	LPG-8557 - LPG-8558	[1954]
CDMA	Paris	Ducret Thomson		[19-?]
WorldCat	England	London Ducretet-Thomson		[195-]
LC	[n.p.]	London Ducretet-Thomson	DTL 93022-93023	[1954?]
BL		Ducretet Thomson	DTL 93022-93023	

Tabla 1-5 La integral en LP de Leopoldo Querol en los centros de conservación

A continuación, se hace una comparación detallada de esta información para mostrar lo mucho que pueden variar las referencias que los centros de conservación ofrecen acerca de una misma grabación.

En primer lugar se pueden dividir las referencias en dos grupos según el número de catálogo: *a)* LPG 8557-8558 para los centros que tienen registro de la edición francesa y, *b)* DTL 93022-93023, para aquellos que cuentan con la impresión inglesa-americana.

Por un lado, La Biblioteca de Cataluña (BCAT) y El Centro de Documentación Musical de Andalucía (CDMA) cuentan con la edición LPG 8557/8. Además, el segundo centro indica que la ciudad de publicación fue París. Es llamativo que en la Biblioteca Nacional de Francia no haya una copia, a pesar de que el registro se publicó en la capital francesa.

Por otro, el Catálogo Mundial (WorldCat), la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos (LC) y la Biblioteca Británica (BL) tienen un ejemplar de la edición producida por la filial londinense del sello Ducretet-Thomson para el mercado anglosajón. Sin embargo, el WorldCat no indica el número de catálogo y BL omite la primera palabra del sello¹¹².

a) Leopoldo Querol (int.), *Iberia: suite complète pour piano (Avec Navarra) / Isaac Albéniz ; au piano: Leopoldo Querol*. [Grabación sonora], LPG-8557 - LPG-8558. [France], Ducretet Thomson, [1954]. Referencia según el Catálogo en línea de la Biblioteca de Cataluña. Enlace: http://cataleg.bnc.cat/search~S13*cat?/Xquerol%2C+leopoldo&searchscope=13&SORT=DY/Xquerol%2C+leopoldo&searchscope=13&SORT=DY&extended=0&SUBKEY=querol%2C%20leopoldo/1%2C13%2C13%2CB/frameset&FF=Xquerol%2C+leopoldo&searchscope=13&SORT=DY&11%2C11%2C# [consulta: 19 junio 2010].

b) Leopoldo Querol (int.), *Iberia: suite complète pour piano(avec Navarra) / Isaac Albéniz* [Grabación sonora], Paris, Ducret Thomson, [19-?]. Referencia según el Catálogo del Centro de Documentación Musical de Andalucía. Enlace: http://www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical/biblioteca/biblio_det.php?id=34707& [consulta: 21 enero 2010].

c) Leopoldo Querol (int.), *Isaac Albéniz: Iberia, complete suite for piano (with Navarra)* [Grabación sonora], England, London Ducretet Thomson, [195-]. Referencia según el World Catalogue, Online Computer Library Center. Enlace: http://www.worldcat.org/title/iberia-complete-suite-for-piano-with-navarra/oclc/55070648&refer=brief_results [consulta: 15 julio 2010].

d) Leopoldo Querol (int.), *Iberia complete suite for piano (with Navarra)* [grabación sonora], London Ducretet-Thomson DTL 93022-93023, [1954?]. Referencia según el Catálogo en línea de Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos. Enlace: <http://lccn.loc.gov/73761525> [consulta: 6 mayo 2010].

e) Leopoldo Querol (int.), *Iberia/Albéniz* [Grabación sonora], Ducretet Thomson, DTL 93022-93023. Catálogo en línea del Archivo Sonoro de la Biblioteca Británica. Enlace: <http://cadensa.bl.uk/uhtbin/cgiisirs/QCr8obnpCS/WORKS-FILE/89510096/18/X087/XSERIES/2LP0050197> [consulta: 7 mayo 2010].

¹¹² Otra posibilidad sería que: LC omite la palabra “London” y ello podría significar que se trata de la edición producida en UK; mientras la inclusión de dicha palabra en los ejemplares localizados en las bibliotecas americanas indicaría que fueron producidos en los Estados Unidos.

Las fuentes mencionadas en la tabla 1-5 también se pueden ordenar de menor a mayor información en cuanto a la fecha de publicación: *a)* La BL no incluye ninguna fecha, *b)* El CDMA informa el siglo en que fue publicada, *c)* el WorldCat menciona la década, *d)* LC incluye 1954 como año tentativo y *e)* la BCAT especifica 1954 como el año de publicación.

De estos centros de conservación, el personal de la Biblioteca de Cataluña es el único que menciona de donde tomó la referencia para el ejemplar de la edición francesa que tiene dicho recinto: lo hicieron de la guía discográfica de Romero, y así se especifica en la entrada del catálogo en línea: «Data de publicació obtinguda de: Albéniz: discografia comentada... / Justo Romero»¹¹³. Esto es curioso, pues dicho autor menciona en su guía únicamente el número de catálogo de la edición inglesa al escribir «Quedan aún por reprocesar registros como los de Leopoldo Querol (en 1954, distribuido por DUCRETET-THOMPSON DTL 93022-3 [...])»¹¹⁴.

La conjetura lógica inicial era que tal grabación fue publicada en 1954, según la referencia dada por Baytelman y Romero, además de lo incluido en catálogos de los centros de conservación. Sin embargo, ninguna de estas fuentes especifica que se trate del año de grabación y por tanto existía la posibilidad de haber sido realizada un poco antes ¿quizás en 1953? ya que, como se ha explicado en el apartado metodológico, el año de publicación no necesariamente debe coincidir con el año de grabación de un registro sonoro.

Favorablemente para esta investigación, una reedición en un set de dos discos compactos salió al mercado en 2006. Además de la integral de *Iberia* se incluye también *Goyescas* de Enrique Granados. La Biblioteca Nacional de Francia adquirió un ejemplar de esta grabación y, en el catálogo electrónico en campo destinado al dato de la publicación, se indicó: «[Europe] : EMI ; [France] : distrib. EMI, P. 2006»¹¹⁵.

Sin embargo, como se comentó con anterioridad, los centros de conservación no transfieren toda la información de la grabación a sus catálogos sino, únicamente aquellos datos que sirvan para la identificación del ejemplar a documentar. Esto lo comprobé al comprar esta reedición de la grabación de Querol y lo explico a continuación.

La reedición fue producida por EMI Music France y se especifica en la contraportada, así como en el disco mismo, que los derechos (copyright y fonográfico) sobre esta recopilación y la remasterización digital son de 2006. También se menciona que el copyright de las grabaciones sonoras pertenece a la misma entidad y se incluyen las fechas ©1954 y ©1956 como derecho fonográfico sobre la grabación sonora.

Estos datos no fueron incluidos en el catálogo en línea de la BNF a pesar de estar escritos en la contraportada de la caja de plástico y en el CD mismo; lo cual constituye una omisión grave desde el punto de vista discológico.

¹¹³ Leopoldo Querol (int.), *Iberia: suite complète...*, [Catálogo en línea de la Biblioteca de Cataluña].

¹¹⁴ J Romero: *Isaac Albéniz...*, p. 238.

¹¹⁵ Leopoldo Querol (int.), *Les rarissimes de Leopoldo Querol [Enregistrement sonore] : [oeuvres pour piano] / Albéniz, Granados, (comp.)*, [Europe], EMI ; [France] : distrib. EMI, P 2006. Referencia según el Catálogo de la Biblioteca Nacional de Francia. Enlace: <http://catalogue.bnf.fr/servlet/biblio?ID=40113650&SN1=0&SN2=0&idNoeud=1.1.1.1.1&FormatAffichage=0&host=catalogue> [consulta: 12 octubre 2010].

© 1954 – © 1956 The copyright in these sound recordings is owned by EMI Music France.
This compilation & digital remastering © & © 2006 EMI Music France. www.emiclassics.com

Ilustración 1-8 Derechos de la reedición de Querol en la contraportada



Ilustración 1-9 Derechos de la reedición de Querol en el CD

¿Pero a qué obra musical corresponden los años 1954 y 1956? ¿Grabó el pianista estas dos obras en dichas fechas? ¿Es el año en que se publicó cada una por primera vez?

Gracias a que había comprado el set pude leer la información contenida en el folleto anexo a dicha reedición y saber que la integral de *Iberia* fue realizada por Querol en París en marzo de 1954, en la *Schola Cantorum*, y que la obra de Granados la registró en 1953 en el mismo lugar. En el catálogo de la BNF no se menciona nada de las fechas de grabación, ya que para ello el personal de la biblioteca tendría que haber leído el folleto donde aparece en letra muy pequeña dichas fechas; acción que está fuera de sus funciones. Por otro lado, con respecto a los años del derecho fonográfico incluidos en las ilustraciones 1-8 y 1-9, curiosamente, a *Iberia* le correspondería la primera de ella (1954) y a *Goyescas* le pertenece el derecho de 1956, ya que su publicación se realizó tres años después de haber sido grabada en 1953.

Este primer caso permite confirmar de forma práctica que la mejor fuente de información es el disco mismo y hay que revisar cuidadosamente todo el material en busca de pistas acerca de las fechas de producción y edición. En este sentido, el musicólogo debe saber que aunque los centros de conservación realizan un trabajo clave al archivar las grabaciones, quizás existan datos que los profesionales de la documentación no tomaron en cuenta en el proceso de catalogación de un ejemplar. Por ello, es necesario contrastar la información contenida en la edición original y en las reediciones, pues sólo así será posible recrear un escenario donde se tengan todos los datos relacionados a un registro.

1.2.2 La grabación de Yvonne Loriod

La integral de esta pianista francesa requirió una búsqueda progresiva de información al no existir una sola fuente que ofreciera la referencia exacta. Este álbum LP fue grabado y publicado en los años cincuenta; además, una selección de sus piezas se incluyó en la reedición digital aparecida en la década de los ochenta.

De las fuentes principales, Pola Baytelman es la única en ofrecer en su discografía alguna referencia, al indicar los años “1957-1985” para la reedición en CD de Loriod. En primer lugar, pensamos que la grabación fue realizada en 1957 y 1985 corresponde al año de la segunda edición¹¹⁶.

En la tabla 1-6 se muestra la información encontrada en diversas fuentes acerca de la versión de Loriod comercializada en los soportes de 33 rpm y CD. Cada hilera expone los datos sobre los registros de la pianista recogidos en los índices discográficos consultados. La última columna incluye las referencias que sirven para dilucidar las fechas de grabación y publicación.

Autor de la relación discográfica	Año de la edición del índice	Soporte	Sello y número de catálogo	País; año de grabación, publicación y reedición; contenido
Fuentes principales				
Pola Baytelman	1993	CD	Adès ACD 14071-2	Francia: 1957-85
Fuentes complementarias				
Biblioteca del Congreso (catálogo impreso)	1987	CD	Disques Adès 14.071-2	Francia, grabado en 1955, extractos, p 1985
Biblioteca Nacional de Francia	Catálogo electrónico	vinilo	Vega C30A127 / Vega C30A128	DL 1958
Malcolm Ball	2001	vinilo	Vega C30 127/128	Fecha de grabación, 1955
		CD	Adès CD14.071-2	Extractos
www.tagturner.com	2006	CD	Disk ID: 1826106	Primera fecha de publicación, 1957 <i>Iberia</i> - Extractos

Tabla 1-6 La grabación de Yvonne Loriod de *Iberia* en los soportes de 33 rpm y CD

La fuente que permite completar la información proveída por Baytelman es el catálogo *Music, books on music and sound recordings* de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos. El ejemplar de 1987 incluye una entrada que señala 1985 como el año de producción de la reedición parcial de *Iberia* en CD derivada del registro integral realizado por Loriod en 1955.

Malcolm Ball también indica que la grabación del álbum original LP ocurrió en 1955. Tal dato aparece en la sección sobre Yvonne Loriod dentro del sitio dedicado al compositor Olivier Messiaen, que también contiene las imágenes de las carátulas en los soportes de 33rpm y CD¹¹⁷.

¹¹⁶ Para mayor información sobre las fuentes primarias que mencionan el registro de Loriod, véase el apartado 1.1.2.1, donde ya se ha explicado que tanto Kalfa como Romero ofrecen un número de catálogo erróneo para la edición original de esta grabación.

¹¹⁷ Lamentablemente las imágenes mencionadas son de baja resolución y en su lugar hemos incluido en nuestro trabajo otras similares con una visualización un poco más nítida. No obstante, las portadas se pueden ver en el siguiente enlace: <http://www.oliviermessiaen.org/Loriod.htm>.

Sin embargo, aún faltaba descubrir a que correspondía el año 1957 indicado por Baytelman. La respuesta se encontró en la base de datos del sitio Web TagTuner¹¹⁸ donde se menciona que la grabación fue publicada por vez primera en 1957.

Una última referencia debe ser añadida, se trata de la ficha de este álbum en el catálogo electrónico de la Biblioteca Nacional de Francia, que revela 1958 como el año de depósito legal.

Por tanto, al relacionar las entradas discográficas de las distintas fuentes, sabemos ahora que la versión de Lioriod fue grabada en 1955, la edición en disco LP salió al mercado dos años después (1957) y el año del depósito legal francés es 1958. Además, se confirmó que la reedición parcial en CD fue publicada en 1985.

La información presentada de esta manera pudiera parecer obvia y simple. Sin embargo, el mérito está en vincular fuentes dispersas, que sólo emergen después de una búsqueda exhaustiva y sistemática, pues no hay una forma de saber de antemano en que fuente se encontrará cierto dato específico.

De lo que no hay duda es que, en el caso de ediciones con datos ambiguos, el discólogo debe confirmar cada referencia con otras fuentes antes de aceptarla como válida.

1.2.3 La grabación de Ricardo Requejo

También puede generarse un problema cuando un sello discográfico compila en una reedición diverso material producido originalmente en LP separados y no detalla a qué obra le corresponde cada fecha de grabación mencionada.

Como ejemplo, se toma la integral de Ricardo Requejo cuya versión fue reeditada por el mismo sello en 1986 junto con música proveniente de otro LP¹¹⁹. El problema radica en que la compañía no determinó a cuál de las dos fechas de grabación proporcionadas corresponde cada una de las obras incluidas en el set: *Iberia*, *Cantos de España* y *Suite Española*. En la siguiente tabla aparecen las fuentes que hacen mención de las fechas relacionadas con la reedición en CD.

Fuente	Número de catálogo	Producido	Derecho	Fecha de grabación
CD (reed.)	Claves CD 50-8003/4		© 1986	Febrero 1980; Julio 1984
BCAT	Claves CD 508003/508004	P 1986		
BNF	Claves 508003 (boîte), 508004	P 1986	DL 1987	19800200; 19840700

Tabla 1-7 Información sobre fechas de la reedición en CD de *Iberia* interpretada por Requejo

Esta imprecisión requirió la búsqueda de información específica acerca de las primeras ediciones. Afortunadamente, la Biblioteca Nacional de Francia cuenta con una copia de los LP originales, uno contiene *Iberia* y el otro *Cantos de*

¹¹⁸ 'Tagtuner' es un programa informático que permite editar y etiquetar la información referente a la música grabada. Este software cuenta con un servidor de búsqueda online, desde donde se pueden encontrar referencias sobre grabaciones registradas en su base de datos. En el siguiente enlace se puede conocer más sobre dicho programa: <http://www.tagtuner.com/features.php> [consulta: 1 noviembre 2007].

¹¹⁹ También ha sido comercializada por sello Brilliant Classics con la licencia de Claves en fecha cercana a 2001, esta segunda reedición no incluye ningún año de referencia.

España y Suite Española, además facilita la mayor parte de los datos en su catálogo electrónico.

Obra	Número de catálogo	Producido	Derecho	Fecha de grabación
Iberia	Claves CLAD8003 (album), Claves CLAD8004		DL 1980	
Chants d'Espagne Suite espagnole	Claves D8504 (album)	P 1985	© 1985	19840700

Tabla 1-8 Información sobre las fechas de las ediciones originales de Requejo en la BNF

Como se puede apreciar en la tabla 1-8, el primer álbum incluye únicamente el año del depósito legal. No obstante, teniendo la fecha correspondiente a las otras dos obras contenidas en el segundo LP, se pudo suponer que la sesión de grabación de *Iberia* se realizó en 1980.

Aún así, se consideró que era necesario hallar otra fuente que confirmara tal suposición, después de una búsqueda específica se encontró una crítica escrita por Christopher Webber para *MusicWeb International*¹²⁰; en ella se menciona que *Iberia* fue grabada en febrero de 1980 mientras que *Cantos de España y Suite Española* se realizaron en julio de 1984.

En relación con este registro, fue posible obtener la referencia completa ya que la misma biblioteca contaba con la edición original y la reedición e incluía en su catálogo en línea toda la información dada por el sello discográfico. Sin embargo, aunque existe una similitud entre los números de catálogo de las distintas ediciones, no hay un sistema estandarizado que permita deducir una a partir de otra.

Edición original		Reedición	
Formato	Número de catálogo	Número de catálogo	Formato
LP	CLAD8003/4 D8504	= CD 50-8003/4	CD

Tabla 1-9 Relación entre los números de catálogo en la versión de Requejo

Por consiguiente, en este tipo de caso lo mejor es buscar todas las ediciones disponibles para generar una hipótesis sobre la fecha de grabación y comprobarla por medio de otras fuentes documentales.

1.2.4 La grabación de Francisco Aybar

Dos fuentes documentales principales mencionan el registro integral de este pianista. Pola Baytelman provee la entrada: “Aybar Connoisseur 2601”¹²¹ y Walter Clark la indica como “Francisco Aybar: Connoisseur (LP) CSQ-2601”¹²². Sin embargo, resultó que el número indicado por Baytelman y Clark era erróneo. Gracias a la lista de un discófilo neoyorquino supimos que el número de catálogo

¹²⁰ Christopher Webber, *Claves CD-50-8003/4 Classical Review* [en línea], 03 February 2003, [www.musicweb-international.com](http://www.musicweb-international.com/Rev/2003/Feb03/Albeniz_piano_claves.htm), Disponible en: <http://www.musicweb-international.com/class> [consulta: 23 Agosto 2007].

¹²¹ P. Baytelman, *Chronological...*, p. 112.

¹²² W. A. Clark, *Isaac Albéniz: a guide...*, p. 158.

correcto es ‘CSQ 2061’¹²³. El prefijo CSQ se puede desglosar así: la C corresponde a la letra inicial del sello Connoisseur y SQ es la abreviatura de Quadraphonic Sound.

Las dos discografías exhiben un orden alfabético por lo que no servían de referencia para indagar el año de producción del registro. Además, la dificultad que presentaba esta grabación era la ausencia de algún ejemplar en los catálogos de las grandes bibliotecas. Asimismo, no existía información sobre el pianista en Internet¹²⁴. Por ello, se debía recurrir al método deductivo para encontrar la fecha en que se produjo el álbum relacionando las referencias de otras grabaciones contemporáneas a este registro realizadas por la misma compañía.

Se partió de dos circunstancias que permitían utilizar dicho método: 1) En general, los sellos discográficos enumeran los discos de forma consecutiva y este orden puede ser paralelo al año de producción, 2) La Connoisseur Society publicó una serie específica de LP “quadraphonic compatible”¹²⁵, que incluía el registro de Aybar.

Lo primero era acotar los límites temporales de la búsqueda. Por un lado, sabía que esta técnica cuadrafónica se aplicó alrededor de 1970, y un año después apareció la tecnología *Compatible Discrete 4* (CD-4) que se usó en el formato LP. Dichos datos permitieron escoger 1971 como el límite inferior acerca del posible año de publicación de este disco cuadrafónico.

Por otro lado, dentro del grupo de integrales de *Iberia* existe otra grabación del sello Connoisseur correspondiente a Michel Block, producida en 1977 y que lleva el número de catálogo CSQ 2120; esto me permitió saber que el álbum de Aybar no podía ser posterior a ese año, al ser menor el número de la referencia (CSQ 2061).

Habiendo delimitado el espacio temporal a un periodo de 6 años, comprendido entre 1971 y 1977, el siguiente paso era buscar los números de catálogo cercanos al CSQ 2061, con la intención de ver si ellos incluían alguna fecha que permitiera reducir aún más el lapso de tiempo. Por tanto, se tenía que encontrar una lista discográfica que incluyera el mayor número de referencias con relación a discos LP de la Connoisseur Society.

La discografía titulada *Quadraphonic discography: classical recordings* era la que contenía varias entradas referidas a esa compañía¹²⁶. De acuerdo con esta lista, el orden del grupo de registros cuadrafónicos contiguos al álbum de

¹²³ «CSQ 2061 Q (2) Albeniz: Iberia. AYBAR. A. Gray label». En: Parnassus Classical CDs and Records, “Parnassus Records Select P285 Old”, Woodstock (New York), Disponible en: <http://209.85.229.132/search?q=cache:Y43FPCsDNpUJ:www.parnassusrecords.com/p285old.htm+CSQ-2060+BRAHMS&cd=2&hl=en&ct=clnk&gl=uk> [consulta: 10 enero 2009].

¹²⁴ El motivo de ello pudiera ser que en otoño de 2006 este pianista de 65 años con domicilio en Denver Colorado, fue detenido y presentaba cargos federales; quizás ello ocasionó que existieran pocos datos sobre su persona en Internet. Lo único que sabíamos en esta etapa de la investigación era que estudió con Sophia Rosoff, que enseñó en Lamon School of Music de la Universidad de Denver en las décadas de 1960-1970 y que ofreció una serie de recitales en la Weil Recital Hall perteneciente al Carnegie Hall cada año entre 2003 y 2006. Para mayor información véase su ficha biográfica incluida en el apéndice B.

¹²⁵ Esta tecnología implica la utilización de cuatro canales de audio. En cambio, el sonido monoaural utiliza un solo canal y el estereofónico requiere dos.

¹²⁶ Véase la siguiente discografía: Mark Anderson, *Quadraphonic discography: classical recordings*, <http://members.cox.net/surround/quaddisc/quadcl-c.htm> [acceso: 28 de julio de 2009]. La versión actual es 1.2, realizada el 11-7-2010, Disponible en: <http://members.cox.net/surround/quaddisc/quadclas.htm> [consulta: 22 junio 2011].

Iberia dentro de la serie CSQ es: 2052, 2054, 2059, 2060, 2061, 2065, 2066, 2067 y 2068¹²⁷.

Conocida la numeración de dicha serie, había que buscar referencias acerca de estos discos y observar si algún registro incluía la fecha de producción. A través de un proceso sistemático de búsqueda, los años de publicación de estos LP fueron localizados en listas discográficas concretas. La tabla 1-10 muestra lo encontrado¹²⁸.

# Catálogo	Intérprete y música	Año
CSQ 2052	Richard & John Contiguglia: Symphony No. 9 in d (Beethoven-Liszt) transcription for 2 pianos	1973
CSQ-2059	Morton Estrin: Great Hits You Played When You Were Young, Vol. 2	1974
CSQ-2060	Morton Estrin: Johannes Brahms piano music	1974
CSQ-2061	Francisco Aybar: Iberia	¿ ?
CSQ-2065	Morton Estrin: Great Hits You Played When You Were Young Vol. 3	1974
CSQ-2066	Morton Estrin: Great Hits You Played When You Were Young Vol. 4	1974
CSQ-2068	Antonio Barbosa: Beethoven, Sonata Op. 53 & Op. 109	1974

Tabla 1-10 Grabaciones cercanas al registro de Aybar producidas por el mismo sello

Debido a que los cuatro números de catálogo cercanos al CSQ-2061 se refieren a las interpretaciones del mismo pianista (Estrin), se decidió indagar las fechas del CSQ 2052 y CSQ-2068 para confirmar el rango; en efecto los discos 2052 y 2068 están separados sólo por un año (1973 y 1974).

La evidencia documental encontrada indicaba que las grabaciones CSQ 2060 y CSQ 2065 fueron publicadas en 1974. En consecuencia, pude concluir que la integral de *Iberia* interpretada por Francisco Aybar y publicada por la Connoisseur Society con el número de catálogo CSQ 2061 era también de 1974. Esta hipótesis se dejó pendiente de comprobación a mediados de 2009.

El año de producción supuesto lo pude verificar en abril de 2010, cuando un usuario de eBay subastó un ejemplar de dicha grabación y el anuncio incluía la fotografía de la etiqueta de uno de los discos donde se podía apreciar la fecha © 1974 (ilustración 1-10)¹²⁹. De hecho, adquirí ese álbum LP y la información que

¹²⁷ No obstante, realicé una nueva búsqueda de los posibles números de catálogo 2062, 2063 y 2064. Sin embargo, la indagación sobre tales números no mostró resultado alguno.

¹²⁸ Las fuentes donde se encontró la información son las siguientes: CSQ-2052: Scott Campbell, [catalog], <http://home.comcast.net/~scott.campbell3/priced%20catalog.htm> [consulta: 28 julio 2009]; CSQ-2059: tabbymixed, "Quadraphonic Morton Estrin Piano Vinyl Audiophile LP" [en línea], www.ebay.com, Midsouth (US), Aug 16, 2011, <http://www.ebay.com/itm/Quadraphonic-MORTON-ESTRIN-Piano-VINYL-AUDIOPHILE-LP-/160635395695> [consulta: 20 agosto 2011]; CSQ-2060: Morton Estrin, "Rhapsodies All/5 Intermezzi/ballade" [LP], SQQuadraphonic CSQ-2060, 1974, <http://www.musicstack.com/item/65088946> [consulta: 28 julio 2009]; CSQ-2065: Vinyl Revival!, "Easy Listening, Beautiful Music, Light Orchestral, Exotica, and Electronic Records at Vinyl Revival" [Discografía], Chicago (Illinois), <http://www.vinylrevival.com/lists/instrumentals.shtml> [consulta: 28 julio 2009]; CSQ-2066: Tabs, "Something here for everyone!" [Bulletin], Disponible en: <http://www.verygoodplus.co.uk/showthread.php?t=24200> [consulta: 5 septiembre 2009]. CSQ-2068: 'Bob Lombard', "Antonio Barbosa - Beethoven" [en línea], rec.music.classical.recordings [newsgroup], Disponible en: <http://newsgroups.derkeiler.com/Archive/Rec/rec.music.classical.recordings/2007-10/msg01041.html> [consulta: 15 junio 2009].

¹²⁹ Francisco Aybar (int.), "Albéniz Iberia" [disco de 33 rpm], US, Connoisseur Society CSQ 2061, © 1974. Referencia de la ilustración: scottcambellps, "AYBAR piano ALBENIZ Iberia

contenida me permitió comprobar el año de copyright, así como saber más acerca del pianista Francisco Aybar.



Ilustración 1-10 Integral de Francisco Aybar, etiqueta

Por medio de esta entrada discográfica se ha demostrado que es posible deducir ciertos datos a partir de la referencia de otras grabaciones similares cercanas en tiempo que comparten la misma tecnología. Afortunadamente, un ejemplar de la versión de Aybar fue subastado y ello permitió confirmar la hipótesis sobre el año en que se publicó. Sin embargo, es muy probable que para saber la fecha exacta de la sesión de grabación se tenga que esperar hasta que este álbum de vinilo sea reeditado y el sello discográfico decida hacer pública dicha información.

1.2.5 La primera grabación de Alicia de Larrocha

Otro problema discográfico, de igual importancia pero aún no resuelto, lo constituye la fecha de grabación de la primera integral de *Iberia* por Alicia de Larrocha. El álbum fue producido por Hispavox y apareció en el mercado español con el número de catálogo HH-1076-1077. El año del depósito legal es 1958 según el ejemplar disponible en la Biblioteca Nacional de España (M 10465-1958).

Justo Romero, dentro del apartado dedicado a *Iberia* en su guía discográfica escribe sobre este primer álbum de vinilo de Larrocha: «De las tres grabaciones, es la primera, efectuada en Madrid a finales de los años cincuenta para HISPAVOX, la que brinda una visión más racial, vehemente y deslumbrante»¹³⁰. Páginas más adelante, en el índice de registros sonoros sobre esta obra incluye la siguiente referencia para una reedición en disco compacto:

Conn Society CS2061 Quad 2LP”, Seattle (Washington, US), www.ebay.com imagen editada de: “consoc_aybar_albeniz_3_Etiquetas”, http://cgi.ebay.com/AYBAR-piano-ALBENIZ-Iberia-Conn-Society-CS2061-Quad-2LP_W0QQitemZ270512036505QQcmdZViewItemQQptZMusic_on_Vinyl?hash=item3efbc61a99 [consulta: 8 abril 2010].

¹³⁰ J. Romero, *Isaac Albéniz...*, p. 233.

«Alicia de Larrocha HISPAVOX CDZ 7.62759.2 ADD (1959) B»¹³¹. El crítico indica 1959 para dicha entrada sin especificar a qué corresponde esa fecha, ¿se trata acaso del año de producción o depósito legal?

Tiempo después de publicada su guía, Romero se refirió a esta primera grabación dentro de su conferencia “Los Iberistas” de la siguiente manera: «[...] Alicia, insisto eterna, hizo tres grabaciones de *Iberia*, la que ya he citado, en 1962 en Hispavox [...]»¹³². Esto ocurrió en el ciclo de conferencias *Albéniz en contexto*, celebradas en el Auditorio Nacional y el Auditorio Sony, entre 2009 y 2010. Por consiguiente, existe una incompatibilidad entre lo que escribió en su guía y lo que dijo algunos años después.

Esta interrogante está presente en el ámbito audiófilo. Por ejemplo, en ‘The Classical Music Guide Forums’ apareció en noviembre de 2010 un tema que llevaba por título: “EMI Classics Icon: Alicia de Larrocha”, donde se discutió por varios días la fecha de grabación de la primera integral realizada por esta pianista. De dicha comunicación textual es conveniente traducir y destacar algunos comentarios:

[Farhan Malik escribe:] La grabación de 1962 antes mencionada [...] es la segunda versión de *Iberia* por Larrocha. Ella también la registró en mono para Hispavox (asimismo publicada en discos LP por Columbia) y esa es su primera *Iberia*. ¿Acaso el folleto declara que este set contiene las grabaciones para Hispavox completas? Si es así, ellos no incluyeron una importante.

[Por su parte John (cuyo nickname es CharmNewton) escribe:] ¿Es acaso posible que la *Iberia* en estéreo publicada en 1962 sea de una grabación anterior? Incluso una comparación A - B entre las dos no diría la historia completa ya que diferentes tomas pudieron haber sido editadas para las dos entregas.

[A lo que Farhan responde:] Su primera *Iberia* ya había sido publicada antes de que entrara al estudio en 1962 para grabarla de nuevo. No sigo tu lógica acerca de que ellos mezclaran tomas entre las grabaciones. No habría ninguna razón para hacer eso y no iban a combinar mono con estéreo o viceversa. Ella grabó *Iberia* a finales de 1950 en mono y luego la rehízo en estéreo en 1962. Esas son sus dos primeras de lo que eventualmente sería cuatro grabaciones de *Iberia* por Larrocha.

[John vuelve a defender su idea:] Que la grabación haya sido primero publicada en mono no quiere decir que no fue grabada en estéreo. La caja de EMI icono no muestra una fecha de grabación, sólo el año de publicación y éste podría corresponder a la versión estéreo de un registro anterior. Un ejemplo es la grabación de 1954 por Rubinstein del Concierto de Brahms N° 1 con la OSC dirigida por Reiner, durante mucho tiempo disponible en mono como LM-1831, hizo su primera aparición en estéreo alrededor de 1975. Esa grabación fue hecha en dos máquinas diferentes (con dos productores), al mismo tiempo y unas pocas tomas disímiles se utilizaron para la versión en estéreo de aquellas empleadas para el LP anterior (esto fue señalado por los críticos de la época). [Y termina preguntando:] Si hay dos registros ¿sabes cuáles son las fechas de las sesiones de grabación?

[Farhan justifica su postura:] En lo que respecta a la otra cuestión acerca de si hay una o dos grabaciones de *Iberia* para Hispavox, No, no tengo fechas de las sesiones. No obstante, tengo una copia de ambas versiones y son evidentemente diferentes interpretaciones. Mientras que uno puede encontrar algunos ejemplos de una grabación mono que luego sería publicada en estéreo, el otro caso donde se invita a un artista para

¹³¹ J. Romero, *Isaac Albéniz...*, p. 239.

¹³² Justo Romero, “Los «iberistas»”, Ciclo de conferencias *Albéniz en contexto*, II serie, Madrid, Auditorio Nacional de Música, 24 de noviembre 2009; Auditorio Sony, 25 de noviembre de 2009. Dicha conferencia se puede acceder a través de la plataforma www.classicalplanet.com. La frase citada aparece en el minuto 42'03 del video.

realizar una grabación estéreo de algo que previamente fue grabado en mono es mucho más común¹³³.

Este foro es de discófilos y su discusión se ve enriquecida con argumentos, pruebas y ejemplos de otros casos similares. Tales interrogantes también han aparecido en foros de compradores de música, donde más de uno pregunta si Larrocha grabó su primera versión en 1962 o antes de ese año.

De manera general, esta situación confusa es provocada por la falta de un estándar que obligue a las compañías a proporcionar la fecha del registro. La ausencia de información ha causado grandes confusiones y quebrantos de cabeza a los discólogos que intentan escribir la historia de la grabación sonora en el siglo XX. En este sentido, habría que decir que aún siendo tan reconocida la “primera” *Iberia* de esta artista, no existe una respuesta contundente sobre si hay una o dos versiones diferentes producidas por Hispavox o cuáles son las fechas exactas de grabación. La consecuencia de ello es la dificultad para situar cronológicamente la mítica versión de *Iberia* por Larrocha producida por el sello español.

Hispavox publicó una serie de grabaciones bajo el título de *Obras maestras de la música española*. La primera de ellas es un álbum de dos discos LP que incluyen la integral de *Iberia* más *Navarra*, cuyos datos exactos son: «*Iberia* y *Navarra* / Isaac Albéniz. Madrid: Hispavox, DL M 10465-1958. N. matriz: HH 1076-A a HH 1077-BN. Editor: HH 1076, HH 1077. Hispavox»¹³⁴.

En la siguiente tabla se puede observar el número de catálogo y la fecha del depósito legal de tres volúmenes de esta colección con música para piano.

¹³³ Corlyss_D, Lance (moderador), “Post subject: EMI Classics Icon: Alicia De Larrocha” [en línea], Mensaje inicial enviado desde Ottawa (Canada), Fri Oct 15, 2010 6:07 pm, en *The Classical Music Guide Forums*, Disponible en: <http://www.classicalmusicguide.com/viewtopic.php?f=10&t=37006> [4 abril 2011]. Extractos en el idioma original: Farhan: «The 1962 mentioned above by Val is Larrocha's second recording of *Iberia*. She also recorded it in mono for Hispavox (also issued on Columbia LPs) and that is her first *Iberia*. Does the booklet claim this set to contain her complete Hispavox recordings? If so, they missed an important one» (Mon Oct 18, 2010 7:22 pm). John: «It is possible that the stereo *Iberia* published in 1962 is the earlier recording. Even an A-B comparison between the two might not tell the whole story as different takes may have been edited into the two releases» (Sat Oct 23, 2010 10:39 am). Farhan: «Her first *Iberia* recording had already been published before she even went into the studio in 1962 to record *Iberia* again. I don't follow your logic about them mixing takes between the recordings. There'd be no reason to do that and they're not going to mix mono with stereo or vice versa. She recorded *Iberia* in the late 1950s in mono and then redid it in stereo in 1962. Those are her first two of what would eventually be four *Iberia* recordings by de Larrocha» (Sat Oct 23, 2010 12:46 pm). John: «That a recording was first issued in mono doesn't mean it wasn't recorded in stereo. The EMI Icon box does not list a recording date, just a publication date and that publication date could be the stereo release of an earlier recording. An example is Rubinstein's 1954 recording of Brahms' Concerto No. 1 conducted by Reiner with the CSO. Long available only in mono as LM-1831, it made its first appearance in stereo around 1975. That recording was made on two different machines (with two producers) at the same time and a few different takes were used for the stereo recording than were used for the earlier LP (this was noted by reviewers at the time). If there are two recordings, do you know the session dates?» (Sat Oct 23, 2010 2:11 pm). Farhan: «As far the other question about whether there are one or two recordings of *Iberia* for Hispavox. No, I do not have session dates. I do however own both recordings and they are clearly different performances. While you can find a few instances of a mono recording later being issued in stereo, the other scenario where an artist is invited to make a stereo recording of something they previously recorded in mono is far more common» (Sat Oct 23, 2010 4:06 pm).

¹³⁴ Un ejemplar de este disco se puede consultar físicamente en la Sala Barbieri de la Biblioteca Nacional de España.

Vol.	Nº de Catálogo	Obra contenida	D.L.
1	HH-1076-HH-1077	Iberia, Navarra (Albéniz)	1958
8	HH 1086- HH 1087	Obras para piano (Albéniz)	1959
5	HH-1084- HH-1085	Goyescas, El Pelele (Granados)	1962

Tabla 1-11 Obras maestras de la música española

EMI adquirió en 1984 el sello Hispavox y ha reeditado varias veces las grabaciones de Alicia de Larrocha realizadas originalmente por la compañía española. Por ejemplo, el set de 2 CD divulgado con el identificador 7243 5 62542 2 4 incluye las siguientes obras de Albéniz: *Iberia, Navarra, Suite española, Pavana Capricho, Tango, Rumores de la Caleta y Puerta de Tierra*.

© Grabaciones sonoras originales de Hispavox, S. A., España, 1962 (CD1/CD2: 1-4).
1959 (CD2: 5-13) © Publicadas por EMI-Odeon, S. A., España, 2003
© De la presente edición, EMI-Odeon, S. A., España, 2003

Ilustración 1-11 Contraportada, rótulos referidos a los derechos de una edición de EMI

Las pistas del primer CD y las cuatro primeras del segundo corresponden a *Iberia* (incluida *Navarra*) y tienen el año de 1962 como referencia del derecho que las protege. Sin embargo, existe una incompatibilidad entre la fecha proporcionada por la reedición (1962) y el registro que cuenta con el depósito legal de 1958. En cambio, para las restantes pistas del segundo CD que contienen obras que aparecieron en el álbum HH-1086/7, éstas presentan 1959 como año del depósito legal y dicho año concuerda en ambas ediciones.

Esta primera grabación de *Iberia* es importante y ha sido editada en varias ocasiones a través de los años. Sin embargo, ninguna de las reediciones ha proporcionado la fecha exacta de grabación; en su lugar, sólo dan el año del copyright, de producción fonográfica y/o de depósito legal. Tal ausencia de información obliga a exponer detalladamente en los siguientes párrafos lo que se ha encontrado al indagar sobre la cuestión, con la intención de proporcionar pruebas que ayuden a resolver este caso.

1.2.5.1 Evidencia discográfica

Versiones españolas

La problemática involucra una pregunta clave: ¿Grabó Alicia de Larrocha una versión mono en los años cincuenta y una versión estereofónica a principios de los años sesenta?

Responder es complicado ya que se carece de las fechas de las sesiones de grabación. No obstante, se puede contestar parcialmente a dicha pregunta de la siguiente manera: el sello Hispavox produjo dos registros, uno monoaural a finales de los años cincuenta y otro estéreo/mono a principios de los años sesenta.

La versión más antigua que he visto es la que aparece en la ilustración 1-12¹³⁵: Este álbum de dos discos de vinilo fue producido en Madrid por el sello Hispavox y contiene *Iberia y Navarra*. El número de catálogo es HH 10-76/10-77

¹³⁵ Alicia de Larrocha (int.), *I. Albéniz: Iberia y Navarra* [disco de 33 rpm], [Madrid], Hispavox HH 1076, HH 1077, D.L. 1958. Referencia de la ilustración: Imagen escaneada por el servicio de reproducción de la Biblioteca de Cataluña del ejemplar depositado en dicho centro de conservación.

y corresponde al primer volumen de la colección “Obras maestras de la música española”.



Ilustración 1-12 Primera grabación integral de *Iberia* por Alicia de Larrocha con Depósito legal de 1958, Hispavox HH 10-76/10-77

La información contenida en las hojas anexas a la carpeta es la siguiente:

© Copyright 1958 by Hispavox, S. A. Madrid
Derechos reservados para todo el mundo
Depósito Legal: M. 10.465-1958
Imprenta Luis Pérez. San Bernardo, 82 Madrid

Las copias que he consultado físicamente están depositadas en la Biblioteca Nacional de España, Biblioteca de Cataluña y Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid.

Hispavox produjo en 1962 una nueva grabación con el número de catálogo HH 10-89/10-90. Este álbum incluye también *Iberia* y *Navarra* en sus dos discos de vinilo y pertenece a un segundo tiraje de la colección “Obras maestras de la música española”.



Ilustración 1-13 Alicia de Larrocha, *Iberia*, HH 10-89/10-90, disco de 33 rpm, 1962, estéreo

La diferencia principal, en relación con el anterior registro, radica en el título que la portada muestra: “Nueva interpretación de Alicia de Larrocha”¹³⁶. El ejemplar depositado en la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid fue el primero que pude consultar. En la primera hoja del folleto, unido a la carpeta, se incluye la siguiente información sobre los derechos:

Copyright 1962 by HISPAVOX, S.A. Madrid
 Derechos reservados para todo el mundo
 Depósito legal: M. 15.325/15.328 - 1962 versión estereofónica
 Depósito legal: M. 13.623/13.624 - 1964 versión monoaural

Gracias a este ejemplar supe que Hispavox publicó dos versiones de esta grabación, una estéreo (1962) y otra mono (1964). El catálogo de dicha biblioteca menciona que el ejemplar que ellos custodian corresponde a la versión mono de 1964. Al revisar el material y las etiquetas de los discos comprobé que efectivamente se trata de la edición mono de dicha grabación.

La segunda copia consultada corresponde a un ejemplar que pertenece a la Biblioteca de Cataluña y cuyo folleto incluye lo siguiente:

© Copyright 1962 by Hispavox, S. A. Madrid
 Derechos reservados para todo el mundo
 Depósito Legal: 10-89 M 15.328 / 1962
 Depósito Legal: 10-90 M 15.325 / 1962
 Imprenta Luis Pérez. San Bernardo, 82 Madrid

En un primer momento, al ver 1962 como el año del depósito legal en esta referencia, pensé que el ejemplar incluía la versión estéreo. Sin embargo, al consultar las etiquetas del disco supe que en realidad se trataba de la versión mono de 1964. Como prueba de ello se incluye un detalle de la etiqueta de la cara 1 de primer disco de dicho álbum, donde el depósito legal aparece como: M. 13.624-1964 (ilustración 1-14).



Ilustración 1-14 Larrocha, HH 10-89
 A, etiqueta del 1er disco

Ese número, junto con la signatura ‘M. 13623-1964’, corresponde a la versión mono y así es como se estipula en el catálogo en línea de la Biblioteca de

¹³⁶ Alicia de Larrocha (int.), I. Albéniz, *Iberia Navarra, nueva interpretación de Alicia de Larrocha* [disco de 33 rpm], Madrid, Hispavox, D.L. 1964. Referencia de la ilustración: Portada: Biblioteca Musical de Madrid, <http://catalogos.munimadrid.es/cgi-bin/opacmusical/O7457/IDe1af79bc?ACC=101> imagen: ‘MLKOB=24891923030’ (tomada el 10/06/2010; cámara DMC-FX01), <http://catalogos.munimadrid.es/cgi-bin/opacmusical/O7264/ID2643156d/NT10> [consulta: 14 junio 2010]. Contraportada: imagen escaneada por el servicio de reproducción de la Biblioteca de Cataluña del ejemplar conservado en dicho centro.

Cataluña¹³⁷, lo que confirma que la edición que tiene esta institución es la monoaural, aunque el folleto no lo exponga de forma clara.

En cuanto a los sitios de subasta, sólo he visto un anuncio de la versión mono de 1964 por un usuario de eBay quien vive en Pamplona. Por lo que todavía no me he topado con algún ejemplar de la versión estereofónica de 1962.

No obstante, la consulta de las dos ediciones depositadas en las Bibliotecas mencionadas me permite confirmar que se publicó una versión estereofónica en 1962 y al parecer es en ésta sobre la cual se basan las reediciones del mismo sello y las producidas por EMI de manera posterior.

Versiones americanas

La versión mono realizada por Hispavox en los años cincuenta fue publicada en los Estados Unidos por Columbia Records con la referencia M2L 268 (ML 5466-5467), dentro de la serie Masterworks (ilustración 1-15). He comprado un ejemplar puesto a la venta en eBay y puedo comentar algunos pormenores sobre ella: en el pie de la carátula se especifica que fue grabada en España (Recorded in Spain by Hispavox) y garantiza que se trata de una grabación de alta fidelidad (Columbia High Fidelity Recording)¹³⁸.



Ilustración 1-15 Alicia de Larrocha, *Iberia*, Columbia M2L 268, reedición americana en disco de 33 rpm, mono, 1960

Las etiquetas de los discos mencionan que este tiraje se produjo en los Estados Unidos pero no incluyen ninguna fecha ni copyright. No obstante, en la cara interior izquierda del álbum aparece el siguiente texto: «Library of Congress catalog card number R 60-1003 applies to this record» (La tarjeta número R 60-1003 del catálogo de la Biblioteca del Congreso corresponde a esta grabación). Acto seguido, busqué en el catálogo en línea de la Biblioteca del Congreso y encontré una ficha electrónica que concuerda y tiene el número de control “r

¹³⁷ Alicia de Larrocha (int.), *I. Albéniz, Iberia Navarra, nueva interpretación de Alicia de Larrocha* [disco de 33 rpm], Madrid, Hispavox, D.L. 1964. Referencia de la ilustración: extracto de la imagen escaneada por el servicio de reproducción de la Biblioteca de Cataluña del ejemplar conservado en dicho centro.

¹³⁸ Alicia de Larrocha (int.), *Albéniz: Iberia (complete)* [reedición: disco de 33 rpm], [Recorded in Spain by Hispavox], [US?], Columbia, Masterworks, CBS Records # M2L-268 Mono [s.a.]. Referencia de la ilustración: Imágenes escaneadas a partir del ejemplar comprado por el autor de este trabajo de investigación.

60001003”. Dicha referencia da la siguiente información en cuanto al editor del álbum: «[n.p.] Columbia M2L 268 (ML 5466-5467) [1960]»¹³⁹.

El lector probablemente se pregunte: ¿cómo se deduce el año de producción para una grabación sin información específica? La respuesta a veces se encuentra en las etiquetas de los discos y de eso se encarga la “labelography”, rama de la discología que estudia las distintas etiquetas utilizadas por los sellos discográficos a través del tiempo. Gracias a los avances en esa especialidad, el diseño específico de una serie permite situar un ejemplar en un período determinado de años.

Por ejemplo, el formato de la etiqueta de la edición americana de *Iberia* mostrada en la ilustración 1-15 es igual al utilizado por el sello entre 1960 y 1962, que según Ron Penndorf ponía consecutivamente juntos el logo “LP” y el logo “ojo” de Columbia; mientras que —según el mismo autor— entre 1955 y 1960 el logo “ojo” se situaba entre las palabras “marcas reg.” y “T.M.” (ilustración 1-16)¹⁴⁰. Esto permite secundar que el álbum M2L 268 quizá se publicó en 1960 como sugiere la Biblioteca del Congreso, al poner el año entre corchetes en la ficha antes mencionada.

Etiqueta
empleada
entre

1955-1960



Etiqueta
empleada
entre

1960-1962



Ilustración 1-16 Leyenda incluida en dos de las etiquetas utilizadas por Columbia para su serie Masterworks

Pola Baytelman facilita la siguiente entrada discográfica para la primera integral: «Alicia de Larrocha: Columbia M2L 268, 1956; recorded in Spain by Hispavox»¹⁴¹. Esta referencia corresponde a la primera edición americana y si el año fuera correcto, eso revelaría que el registro se llevó a cabo en 1956 por este sello en España. Sin embargo, Baytelman no proporciona la fuente de donde tomó ese dato y el catálogo de la Biblioteca del Congreso indica 1960 para este álbum, por lo que la fecha dada por esta autora se descarta hasta que no se encuentren pruebas sobre una posible edición más temprana de dicho álbum.

¹³⁹ El enlace permanente a la ficha discográfica de este álbum en el catálogo de la Biblioteca del Congreso es el siguiente: <http://lccn.loc.gov/r60001003>.

¹⁴⁰ Para mayor información véase: Ron Penndorf, *Columbia Masterworks labelography (1948-1970)* [en línea], Disponible en: <http://ronpenndorf.com/labelography2.html> [consulta: 17 julio 2011]. Las imágenes incluidas en la ilustración 1-16 fueron tomadas de dicha página Web.

¹⁴¹ P. Baytelman: *Chonological...*, p. 112.

A mediados de la década de 1960 sale al mercado americano una edición en estéreo que al parecer se deriva de la versión homóloga española de 1962. Esta edición fue publicada en los Estados Unidos por el sello Epic y también incluye *Iberia* y *Navarra*, aunque su presentación es un poco diferente del original al ser su embalaje tipo caja y no carpeta.

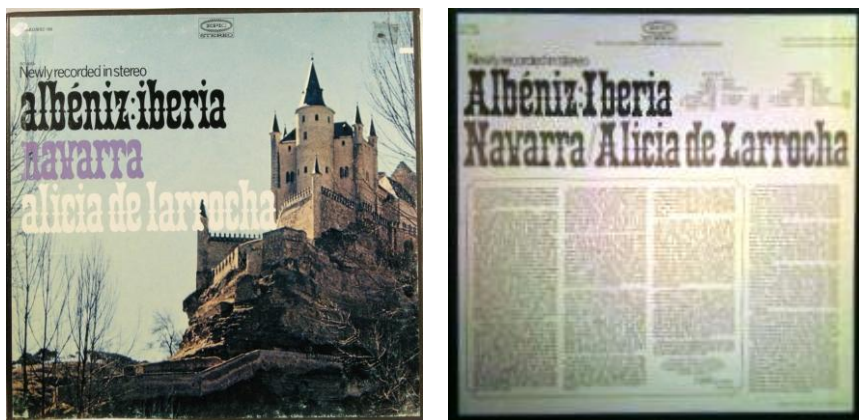


Ilustración 1-17 Alicia de Larrocha, *Iberia*, Epic BSC 158, reedición americana en disco de 33 rpm, estéreo, 1966

En la ilustración 1-17 aparece la caja que protege los discos¹⁴². Lo más llamativo de la portada de esta edición es que incluye el rótulo «Newly recorded in stereo» (grabada de nuevo en estéreo).

Al buscar la información del álbum Epic BSC 158 / Epic SC 6058 en el catálogo de la Biblioteca del Congreso encontré que dicha institución señala el año 1966 para esta edición: «Epic BSC 158 (BC 1335-1336) [1966] / Epic SC 6058 (LC 3935-3936) [1966]»¹⁴³.

Después de considerar los años indicados por esta biblioteca (1960 y 1966) y la información contenida en estos dos álbumes, puedo concluir que estas ediciones americanas corresponden respectivamente a la versión española monoaural de los años cincuenta y la versión estéreo de la década siguiente.

Versiones francesas

La grabación monoaural de Larrocha de finales de la década de 1950 también se publicó en Francia aunque con el número de catálogo Vega C 30 A 222/C 30 A 223. Pertenece a la serie “Les grands compositeurs espagnols” dentro de la “Collection: Hispavox” y muestra la leyenda: “Serie Artistique: Haute Fidélité”. Esta edición la forman dos discos de vinilo con una funda de cartón similar para ambos. Contiene *Iberia*, aunque desconozco si también incluye

¹⁴² Alicia de Larrocha (int.), *Albéniz: Iberia, Navarra* [reedición: disco de 33 rpm], [n.l.] Epic SC 6058 (LC 3935-3936). [1966]. La referencia fue tomada de la ficha realizada por la Congress Library. Referencia de la ilustración: Dbgear, “Isaac Albeniz - Iberia / Navarra - 2 LP Box [Epic Records BSC 158, Stereo]”, Denver (Colorado, US), www.ebay.com imagen: Portada: ‘Larrocha_Iberia_Epic_BSC158_2lp’, Contraportada: ‘albums7-19-09103’, http://cgi.ebay.com/ISAAC-ALBENIZ-Iberia-Alicia-de-Larrocha-BSC-158-2-LP_W0QQitemZ260561738957QQcm_dZViewItemQQptZMusic_on_Vinyl?hash=item3caab09ccd [consulta: 4 abril 2010].

¹⁴³ Library of Congress, *Music and phonorecords, 1966*, Library of congress catalog: A cumulative list of Works represented by Library of Congress printed cards, Washington, 1967, p. 4.

Navarra, lo cual pudiera ser factible en vista de los registros precedentes analizados. Según la referencia de la Biblioteca Nacional de Francia el depósito legal corresponde a 1959 (ilustración 1-18)¹⁴⁴.



Ilustración 1-18 Alicia de Larrocha, *Iberia*, Vega, versión mono

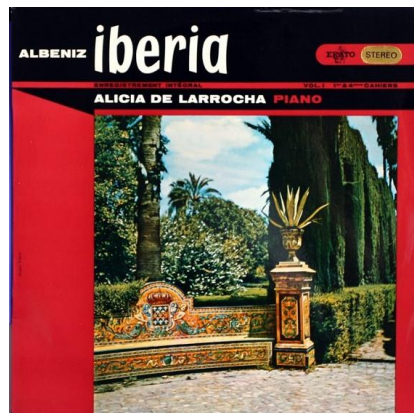


Ilustración 1-19 Alicia de Larrocha, *Iberia*, Erato, versión estéreo

Unos años después apareció una nueva edición sonora, se trata de una grabación que también incluye *Iberia* y *Navarra* y fue publicada tanto en una versión estéreo como en mono. Según el mismo centro de conservación francés el depósito legal para ambas versiones es 20 de septiembre de 1963; la referencia comercial para la edición estéreo es “Erato STE50167/8” y para la publicación mono es “Erato LDE3267/8”¹⁴⁵. En la ilustración 1-19 se puede observar la carátula del álbum estéreo¹⁴⁶.

He podido consultar en la Biblioteca Musical de Madrid un ejemplar de la versión monoaural. Según la información encontrada en la contraportada de los discos, se sabe que para distinguir ambas versiones hay que mirar el número de catálogo asignado por el sello Erato para cada una de ellas: “Mono LDE 3267-3268” y “Stéreo STE 50167-50168”. La Biblioteca de Cataluña también cuenta con los discos monoaurales, por lo que en este caso tampoco he visto ninguna copia estereofónica de esta edición.

Resumiendo, de acuerdo con la evidencia de los discos, lo que se puede afirmar es que primero se publicó un registro monoaural cuyo depósito legal más temprano es de 1958. Asimismo, se publicó una edición en 1962, que cuenta con

¹⁴⁴ Alicia de Larrocha (int.), *Albéniz: Iberia* [disco de 33 rpm], Francia, Vega C30 A 222/223, [1959]. Les grands compositeurs espagnols. Collection Hispavox. Referencia de la ilustración: Woodywilliejohn [Jolly records (store)], “Alicia de Larrocha, Albeniz Iberia French 50's LP Veja”, Toulon (Francia), www.ebay.fr imagen: ‘!B0gNNtw!Wk~\$(KGrHqEOKicE)Q+tYv5eBM, ocMcmvw~_3’, http://cgi.ebay.com/ALICIA-LARROCHAALBENIZ-IBERIA-RENCH-50S-LP-VEGA-/400144869156?pt=Music_on_Vinyl&hash=item5d2a7e2724 [consulta: 1 diciembre 2010].

¹⁴⁵ Biblioteca Nacional de Francia, “Alicia de Larrocha, Albéniz: Iberia, Erato” [Búsqueda], www.bnf.fr, Disponible en: <http://catalogue.bnf.fr/servlet/biblio?idNoeud=1&ID=37873955&SN1=0&SN2=0&host=catalogue> [consulta: 20 julio 2010].

¹⁴⁶ Alicia de Larrocha (int.), *Albéniz: Iberia* [reedición: disco de 33 rpm], Francia, Erato STE 50167 / 50168, [1966]. Referencia de la ilustración: Parisluis, “DE LARROCHA Albeniz Iberia french Erato STEREO STE 2LP”, Paris (Francia), www.ebay.com imagen: ‘STE_50167_2’, http://cgi.ebay.com/LARROCHA-Albeniz-Iberia-french-Erato-STEREO-STE-2LP-/13040987837?cmd=ViewItem&pt=Music_on_Vinyl&hash=item1e5d08d365 [consulta: 14 julio 2010].

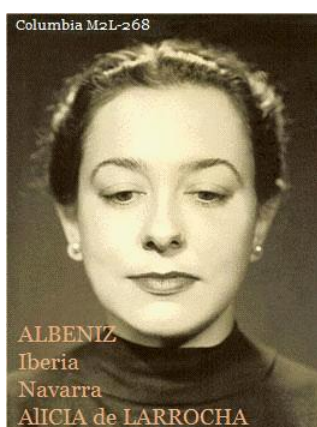
dos depósitos legales uno para la versión estéreo y uno para la versión mono. Ambas ediciones, separadas entre sí por cuatro años, se publicaron en España, Francia y los Estados Unidos.

1.2.5.2 Otras fuentes

Poco después del fallecimiento de Alicia de Larrocha, aparece en la red un sitio Web que declara ser la página oficial dedicada a ella¹⁴⁷. En vista del material e información variados que contiene es probable que pronto se convierta en una fuente importante de referencia sobre dicha pianista. Sin embargo, llama la atención que no indica quienes están detrás del proyecto ni los responsables de lo que ahí se publica. Ello impide hacer una valoración global justificada del material contenido en esta fuente digital.

El sitio incluye un apartado titulado discografía cuyo enlace conduce al blog *Discography of Alicia de Larrocha*¹⁴⁸, donde se ha recopilado información y material gráfico de las grabaciones realizadas por la intérprete. Es un blog en constante evolución y al parecer con actualizaciones periódicas.

He visitado el sitio en varias ocasiones y en una de mis consultas al blog encontré que se mencionaba, en un inicio, como la primera reedición americana de Larrocha la producida por Columbia con la referencia M2L 268 (ML 5466-5467) e incluía la carátula que se muestra en la siguiente ilustración y el texto que aparece a la derecha de la imagen¹⁴⁹.



Columbia M2L-268

Never release on CD

First vesion [sic] of Iberia by Alicia de Larrocha (Mono)

(1959): Columbia M2L-268 (2LP Set)
Reissue (American Initial Release)

Original Source: 1950s recording from
Hispavox (Spain)

Ilustración 1-20 Posible reedición americana de Iberia por Larrocha

¹⁴⁷ La dirección electrónica es: www.aliciadelarrocha.com.

¹⁴⁸ El enlace del blog es: <http://larrocha-discography.blogspot.com/>.

¹⁴⁹ Alicia de Larrocha (int.), *Albéniz; Iberia, Navarra* [reedición: disco de 33 rpm], US, Columbia M2L-268 [Mono], 1959. Referencia de la ilustración: “Columbia M2L-268 (Never release on CD) First version of Iberia by Alicia de Larrocha (Mono)”, en *Discografía de Alicia de Larrocha* [Blogspot], www.larrocha-discography.blogspot imagen: ‘6’, <http://larrocha-discography.blogspot.com/2010/12/columbia-m2l-268.html> [consulta: 30 marzo 2011]. Lamentablemente, la entrada fue sólo modificada y, en consecuencia, la dirección electrónica de acceso siguió siendo la misma, por lo que ya no se puede acceder a la información de la entrada original. De ahí que se haya decidido copiar tanto el texto como la carátula.

Curiosamente, la fotografía de esta carátula aparece en la página 4 del folleto del álbum HH 10-76/10-77 (ilustración 1-12). Por otro lado, el número de catálogo M2L-268 es idéntico al del ejemplar que compré y cuya portada se muestra en la ilustración 1-15 de este trabajo. Lo que abre la posibilidad de que hubieran existido dos ediciones americanas del mismo álbum. No obstante, en una actualización del blog dicha entrada fue modificada¹⁵⁰, ya que la carátula se eliminó y en su lugar se incluyó la imagen de la ilustración 1-15 para la misma referencia discográfica, todo lo cual concuerda con la información que por mi parte había recopilado del ejemplar comprado.

Este blog no ha incluido aún los álbumes con las firmas Hispavox HH 10-76/10-77 y HH 10-89/10-90¹⁵¹. Por otro lado, en la actualización realizada en julio de 2011 se publicó una entrada titulada “Hispavox (mono)” y se menciona que se trata de la primera versión de *Iberia* por Larrocha producida en 1954 por Hispavox. En la ilustración 1-21 se puede ver un extracto de la captura de la página¹⁵².

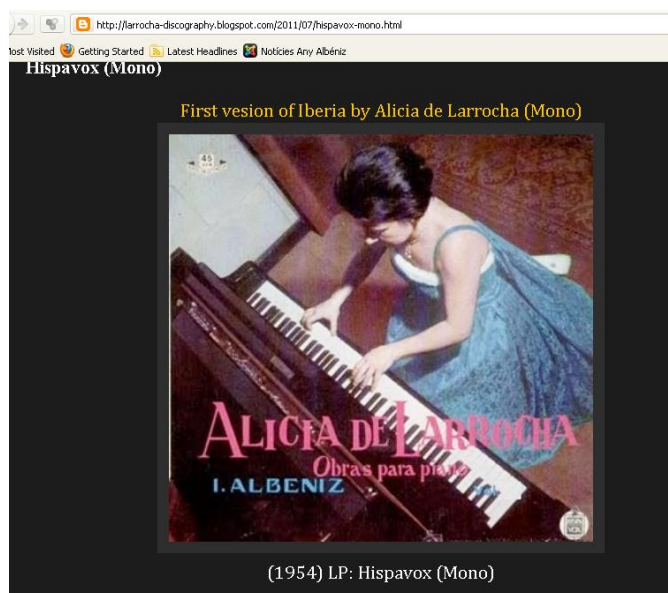


Ilustración 1-21 Captura de la página Web que muestra la supuesta primera grabación de *Iberia* por Alicia de Larrocha

Esta imagen llamó mi atención de inmediato pues coincidía con la portada que corresponde a un disco de 45 rpm, publicado por Hispavox en 1961, que incluye ‘Málaga’ y ‘Eritaña’. Un ejemplar de esta grabación fue subastado por un

¹⁵⁰ Véase: Alicia de Larrocha (int.), “Columbia M2L-268 (Never release on CD), First vesion of *Iberia* by Alicia de Larrocha (Mono)” en *Discografía de Alicia de Larrocha* [Blogspot], Entrada actualizada, [www.larrocha-discography.blogspot](http://larrocha-discography.blogspot.com/2010/12/columbia-m2l-268.html) Disponible en: <http://larrocha-discography.blogspot.com/2010/12/columbia-m2l-268.html> [consulta: 24 julio 2011].

¹⁵¹ La última comprobación se hizo el 20 de octubre de 2011. Véanse las carátulas de estos álbumes en las ilustraciones 1-12 y 1-13 de este capítulo.

¹⁵² Alicia de Larrocha (int.), “Hispavox (Mono): First vesion [sic] of *Iberia* by Alicia de Larrocha (Mono)” en *Discografía de Alicia de Larrocha* [Blogspot], [www.larrocha-discography.blogspot](http://larrocha-discography.blogspot.com/2011/07/hispavox-mono.html) Disponible en: <http://larrocha-discography.blogspot.com/2011/07/hispavox-mono.html> [consulta: 24 julio 2011].

usuario en el sitio Web Todocolección en noviembre de 2010. La carátula de este sencillo disco se puede observar en la ilustración 1-22¹⁵³.



Ilustración 1-22 Larrocha, HH 16-264, disco de 45 rpm

Por ello decidí observar detenidamente la imagen presentada por el sitio Web oficial de Larrocha (ilustración 1-21). Al ampliarla descubrí una serie de detalles extraños que enumero a continuación:

- El título “Obras para piano” era demasiado genérico para ser un disco de 45 rpm y debería señalar las piezas incluidas.
- No se indica el número de catálogo, aunque aparece el logo del sello Hispavox en la esquina inferior derecha.
- Delante de la abreviatura “vol.” no hay número alguno.

Estas circunstancias me hicieron pensar que la imagen había sido manipulada.



Ilustración 1-23 Captura de la ventana emergente al momento de guardar la imagen de la grabación de Larrocha

La confirmación de ello la obtuve, cuando al intentar descargarla, encontré que el título que habían puesto a la imagen las personas que crearon la entrada del blog corresponde a: “HH 16-264 (1961)”, como se muestra en la ilustración 1-

¹⁵³ Alicia de Larrocha (int.), *Albéniz: obras para piano* (Málaga, Eritaña) [Disco de 45 rpm], Hispavox, HH16-264, 1961. Referencia de la ilustración: Eiteirino, “Alicia de Larrocha - obras para piano Albéniz”, Lugo (España), www.todocoleccion.net imagen: ‘22009911’, <http://www.todocoleccion.net/alicia-larrocha-obras-para-piano-albeniz~x22009911> [consulta: 21 noviembre 2010].

23¹⁵⁴ y este número de catálogo concuerda con la referencia comercial del disco de 45 rpm presentado en la ilustración 1-22.

La resolución de la imagen es estándar para su uso en Internet y un poco borrosa para replicarla de modo ampliado; aún así en la ilustración 1-24 se incluye como evidencia un detalle donde se puede apreciar una arista del pequeño rectángulo que fue empleado para cubrir el número del volumen¹⁵⁵. Al parecer la referencia comercial y los nombres de las piezas también fueron eliminados.



Ilustración 1-24 Detalle de la imagen de esa entrada de blog que muestra evidencia de manipulación

El descubrimiento de esta manipulación no elimina la posibilidad de que el sello Hispavox hubiera publicado una edición completa de *Iberia* en varios discos de 45 rpm. Sin embargo, al considerar los discos en este formato publicados en 1959 por Hispavox, depositados en la actualidad en la BNE, es poco probable que se produjera la integral en discos de 45 rpm.

Vol.	Núm. de cat.	Compositor y Música
I	HH 16-83	Albéniz: Navarra, Triana
II	HH 16-105	Albéniz: Sevilla, Puerta de Tierra; Falla: Aragonesa
III	HH 16-106	Albéniz: Granada, Seguidillas; Falla: Danza de la Molinera
IV	HH 16-107	Albéniz: Córdoba, Zaragoza; Falla: Danza de los vecinos
V	HH 16-108	Albéniz: Aragón, Rumores de La Caleta, Tango
VI	HH 16-109	Albéniz: Cádiz, Bajo la palmera, Cataluña
VII	HH 16-110	Albéniz: Asturias, Pavana Capricho; Falla: Danza del terror
VIII	HH 16-111	Albéniz: El Albaicín, Evocación
IX	HH 16-112	Albéniz: Mallorca; Falla: Danza n. 2 de "La vida breve"
X	HH 16-113	Albéniz: El Puerto; Falla: Andaluza

Tabla 1-12 Alicia de Larrocha, Serie 'Obras para piano', Hispavox, disco de 45 rpm

El disco de 45 rpm (ilustración 1-21) presentado por el Blog de Larrocha lleva en realidad el número de catálogo HH 16-264 y corresponde al treceavo volumen de esta serie publicado en 1961. En consecuencia, descartamos esta fotografía troncada como la posible portada de la primera grabación integral de la pianista española.

¹⁵⁴ Captura de la imagen "HH 16-264 (1961)" incluida en la página <http://larrocha-discography.blogspot.com/2011/07/hispavox-mono.html> [consulta: 24 julio 2011].

¹⁵⁵ Detalle de imagen "HH 16-264 (1961)" incluida en la página <http://larrocha-discography.blogspot.com/2011/07/hispavox-mono.html> [consulta: 24 julio 2011].

Las carátulas del blog sobre la discografía de Larrocha (ilustraciones 1-20 y 1-21) no se pueden dar por definitivas, hasta no conocer mayores detalles y pruebas sólidas de su existencia. Esperemos que algún día se sepa quiénes son los responsables de este sitio Web oficial de Alicia de Larrocha.

1.2.5.3 Registros sonoros relacionados

Llegado este punto, aunque me inclinaba a pensar que existieron dos grabaciones integrales de Larrocha registradas por el sello Hispavox, aún quedaba pendiente responder a una pregunta: ¿Cuáles eran los años de grabación?

Según el blog dedicado a la discografía de dicha pianista, el año de grabación de *Iberia* propuesto es «(1954) LP: Hispavox (Mono)»¹⁵⁶. Sin embargo, en esa misma entrada se incluye el texto: «Hispavox recording, recorded in Spain, 1950s»¹⁵⁷. Es cierto que Larrocha realizó algunas grabaciones entre 1954 y 1956, pero no existe constancia de que *Iberia* se hubiera incluido en ellas.

En la ilustración 1-25 aparece la portada de una reedición titulada *Alicia de Larrocha plays Granados, Esplá, and Rodrigo*, que publicó MCA Classics con el número de catálogo MCAD2-98248. Este CD se puede adquirir en Amazon y la página que promueve tal disco incluye un texto de la editorial que detalla las fechas de grabación: «Las pistas son: (1-3) Óscar Esplá: *Sonata Española*, Op. 53 - grabado el 28-03-1956; (4-6) Joaquín Rodrigo: *Danzas de España* - grabado el 28-03-1956; (7-18) Enrique Granados: *Danzas Españolas* - grabado el 17-11-1954»¹⁵⁸.

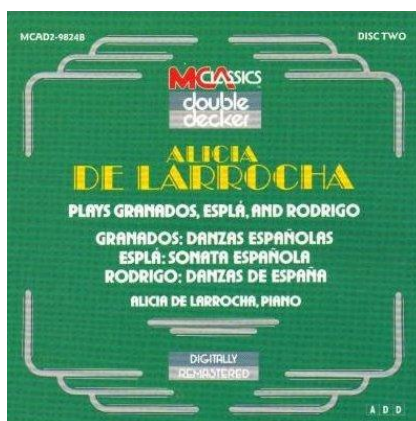


Ilustración 1-25 Larrocha, MCA Classics, reedición, MCAD2-98248, otro repertorio

¹⁵⁶ A. Larrocha (int.), “Hispavox (Mono): First vesion [sic]...”

¹⁵⁷ A. Larrocha (int.), “Hispavox (Mono): First vesion [sic]...”

¹⁵⁸ Alicia de Larrocha (int.), *Alicia de Larrocha plays Granados, Esplá, and Rodrigo* [Reedición: CD], (remastering Doug Schwartz, liner notes gary starr), MCA Classics, MCAD2-98248, 1989. Referencia de la ilustración: *Alicia de Larrocha plays Granados, Esplá, and Rodrigo*, Audio CD, www.amazon.com imagen: ‘51P8pxqO6bL_SS500_’, <http://www.amazon.com/Alicia-Larrocha-Plays-Granados-Rodrigo/dp/B0047VPQN4> [consulta: 25 julio 2011]. Texto original: «The tracks are: (Oscar Espla) - 1. - 3. Sonata Espanola, Op.53 - Recorded March 28, 1956, (Joaquin Rodrigo) - 4. - 6. Danzas de Espana - Recorded March 28, 1956, (Enrique Granados) - 7. - 18. Danzas Espanolas - Recorded November 17, 1954».

La existencia de este material sonoro permite sugerir que quizá la fecha de grabación de la primera versión se pudiera situar a partir de 1954, año que indicaría el supuesto límite inferior temporal. Si ello lo combinamos con la prueba de la existencia de la versión española publicada por Hispavox con el número de catálogo HH 10-76/10-77, copyright y depósito legal de 1958, se puede perfilar la siguiente suposición: la primera grabación mono se realizó entre 1954 y 1958. De manera complementaria, la segunda edición situada en 1962 según el copyright y el depósito legal de ese año, pudo ser grabada en ese mismo año (1962) y como pronto, en 1959.

Sin embargo, aún quedaba la duda sobre la posibilidad de que Alicia de Larrocha grabara su versión en 1958 fuera producida ese año en tecnología monoaural y que el máster hubiera sido utilizado por los ingenieros de sonido para producir la versión de 1962, cuando comercialmente ya era rentable publicar el registro en estéreo.

De la discusión de foro, que se presentó al inicio de este apartado, se incluye un comentario más de Malik Farhan, quien escribe lo siguiente sobre esa alternativa:

En cuanto a una factible versión estéreo de su primera grabación de *Iberia*, después de pensarlo un poco más me doy cuenta de que sería muy poco probable que existiera. Aunque los sellos discográficos estaban haciendo registros estereofónicos en 1959, era sobre todo para las grabaciones de la orquesta. Las grabaciones de piano solo con esta tecnología llegaron un poco tarde. Columbia e incluso RCA aún no estaban haciendo piano solo en estéreo en 1959¹⁵⁹.

El experto está en lo cierto en cuanto a las prácticas de ese tiempo. No obstante, habría que tener en cuenta que una tecnología no aparece de la noche a la mañana, cada soporte ha tenido una vida productiva por fases, con mejores o peores resultados. Se sabe, por ejemplo, que RCA-Victor intentó comercializar el disco de larga duración en el temprano año de 1931, en esa ocasión la propuesta falló pues con excepción de una grabación de Stokowski de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, grabada sin cortes, el resto de grabaciones eran pastiches compuestos por extractos de 4 minutos con una calidad inferior al disco original¹⁶⁰.

También se conoce que la compañía discográfica Columbia, previendo el lanzamiento del LP en 1948, pidió a sus técnicos realizar grabaciones simultáneas mucho antes de la presentación pública de este formato por dicha compañía:

Varios años antes, en previsión de LP, en cada sesión los ingenieros de Columbia había comenzado la grabación de un juego duplicado de los másteres en grandes discos de acetato vacíos; [gracias a ello] en 1948 existía un respaldo valioso de alta calidad y libre de ruido de grabaciones listas para ser transferidas a LP¹⁶¹.

¹⁵⁹ Farhan [Malik], "Post subject: Re: EMI Classics Icon: Alicia De Larrocha", en Corlyss_D, Lance (moderador), "Post subject: EMI Classics Icon: Alicia De Larrocha" [en línea], *The Classical Music Guide Forums*, Disponible en: <http://www.classicalmusicguide.com/viewtopic.php?f=10&t=37006> [4 abril 2011]. Texto original: «Regarding a possible stereo version of her first Iberia recording, after thinking about it some more I realize that it would be very unlikely to exist. Although labels were making stereo recordings in 1959, that was mostly for orchestral recordings. Solo piano recordings in stereo came a bit later. Columbia and even RCA were not doing solo piano in stereo back in 1959».

¹⁶⁰ Roland Gelatt, *The fabulous phonograph: from Edison to stereo*, ed. rev., New York, Appleton-century, 1965, p. 253

¹⁶¹ R. Gelatt, *The fabulous phonograph...*, pp. 292-293. Texto original: «Many years before, in anticipation of LP, the Columbia engineers had started recording a duplicate set of masters at each

Algo similar ocurrió con unas «maravillosas grabaciones cuadrafónicas realizadas por Philips Classics más o menos entre 1970 y 1980» que debieron esperar más de dos décadas antes de ser publicadas en SACD por el sello Pentatone¹⁶².

Se presenta un último ejemplo que señala la aplicación de un proceso tecnológico artificial para producir una grabación:

En 1954, EMI lanzó la primera grabación de los conciertos para trompa de Mozart en LP (Columbia 33CX 1140). En este registro aparece Dennis Brain y la 'Philharmonia Orchestra' dirigida por Herbert von Karajan. En su lanzamiento, Brain recibió elogios unánimes por la brillantez de su actuación. Sin embargo, sólo tres años más tarde falleció en un accidente automovilístico, dejando esta grabación como la joya de su legado musical. Aunque el registro fue hecho originalmente en mono, en la década de 1960 fue relanzado en un re-procesado estéreo. Como tal, se mantuvo en el catálogo de EMI hasta la década de 1980, cuando por segunda ocasión fue relanzado en CD, esta vez con la versión mono original¹⁶³.

Como vemos en esta cita, un registro producido inicialmente en mono pudo ser publicado años después en estéreo. En este caso al estar muerto el intérprete cuando se realizó la segunda versión, no cabe duda de que fue un proceso artificial. Sin embargo, en el caso de Larrocha, no podemos saber si la pianista realizó una versión estéreo para Hispavox en 1962 o, por el contrario, fue obra de los ingenieros de sonido al re-procesar la versión mono de 1958. La segunda suposición también es factible, pues dicha casa discográfica fue pionera en el mercado español al apostar por el microsurco y quizá también lo fuera en cuanto a la experimentación con la tecnología estéreo.

Esta cuestión sólo podría ser resuelta consultando los archivos de las compañías discográficas, ya que Hispavox y EMI —sellos que han reeditado este registro en varias ocasiones— omitieron la información específica sobre la fecha de la sesión de grabación en todas ellas.

1.2.5.4 Hipótesis sobre la primera grabación

Existe constancia documental de la primera interpretación pública de *Iberia* por Alicia de Larrocha, quien ofreció las doce piezas de la colección más *Navarra* en el Palacio de la Música (Barcelona), el 2 de junio de 1952¹⁶⁴. Por lo se

session on large acetate transcription blacks; by 1948 there existed a valuable backing of high-quality, noise-free recordings readily transferable to LP».

¹⁶² Giel Bessels citado en: Mark Wiggins, "Giel Bessels: perfil del director de Pentatone [Productores]", *Diverdi*, 166, enero 2008.

¹⁶³ P. Martland, *Since Records Began...*, pp. 198-199. Texto original: «In 1954, EMI released the first ever LP recording of Mozart's horn concertos (Columbia 33CX 1140). This record featured Dennis Brain and the Philharmonia Orchestra conducted by Herber von Karajan. On its release, Brain received universal praise for the brilliance of his performance. However, only three years later he was killed in a motoring accident, leaving this recording as the jewel of his musical legacy. Although the record was originally made in mono, in the 1960s it was re-released in re-processed stereo. As such it remained in EMI's catalogue into the 1980s, when once again it was re-released this time in the original mono on CD».

¹⁶⁴ En el blog relacionado con el sitio Web oficial dedicado a la pianista se puede acceder en línea el programa de mano de dicho concierto y a una reseña aparecida en *La Vanguardia*. La referencia es la siguiente: "Iberia (four books). 1952-June-02: First Complete Cycle Performance, Tribute to Isaac Albéniz, Palau de la Música, Barcelona", Source: ADL: 02/06/52, Review: *La Vanguardia*

puede decir que, a partir de ese año la pianista estaba en condiciones de grabar la obra completa. Sin embargo, esta información no sirve para acotar el rango de tiempo en el que fue registrada la grabación mono de la década de 1950.

Antonio Odriozola en su discografía publicada en 1958, escribe «[...] la casa *Hispanvox* ha anunciado recientemente una versión de *Iberia* y *Navarra* por Alicia de Larrocha»¹⁶⁵ y ofrece la siguiente signatura para dicho registro: “Hispanvox (España) HH 1076-7”¹⁶⁶. Lamentablemente, Odriozola no proporciona más información sobre el anuncio hecho por esa compañía y el año de publicación del libro donde aparece la discografía tampoco permite situar exactamente los comentarios del autor, ya que dicho año no tiene que concordar con la fecha en que escribió su estudio.

Al tener en cuenta todas las evidencias que se han detallado en los folios precedentes, estoy en condiciones de proponer tres hipótesis, que se excluyen entre sí, en relación con las versiones de *Iberia* publicadas por el sello español:

- ❖ Alicia de Larrocha grabó dos versiones para Hispanvox, una se registró en mono en la década de 1950 y la otra en estéreo a principios de los años sesenta. La primera fue hecha entre 1954 y 1958 y la segunda realizada entre 1958 y 1962.
- ❖ Alicia de Larrocha grabó una versión en 1958 que el sello registró de forma simultánea en tecnología monoaural y estereofónica. Ésta se publicó en LP mono de forma inmediata y el disco estéreo fue producido en 1962.
- ❖ El registro de 1962 contiene un estéreo producido de manera artificial; es decir, los técnicos tan sólo duplicaron y mezclaron el canal mono de la versión de 1958 para crear un nuevo máster.

Esperemos que en un futuro cercano, los sellos discográficos responsables se pronuncien y aporten datos que ayuden a confirmar o refutar alguna de las tres hipótesis propuestas aquí.

1.2.6 Las otras grabaciones de Alicia de Larrocha

1.2.6.1 Las versiones producidas por Decca

En relación con las otras grabaciones de Larrocha producidas por Decca ocurre algo similar, aunque menos complicado. A pesar de la difusión y reconocimiento que dichos registros han tenido siempre, son difíciles de situar cronológicamente con exactitud debido a la información imprecisa suministrada en fuentes importantes como lo son el disco mismo y los catálogos de referencia.

Justo Romero en su guía ofrece dos años diferentes para esta segunda grabación de Larrocha publicada por el sello inglés. Por un lado, escribe: «La segunda incursión data de 1974, año en que Alicia se desplaza a Londres para, fiel al exclusivo contrato discográfico que había suscrito con DECCA, registrar una

(1952-June-4) (Spanish) [en línea], *Repertoire of Alicia de Larrocha*, Disponible en: <http://larrocha-repertoire.blogspot.com/> [consulta: 30 marzo 2011].

¹⁶⁵ A. Odriozola, “Apéndice discográfico”..., p. 236.

¹⁶⁶ A. Odriozola, “Apéndice discográfico”..., p. 233.

lectura que sería distribuida a todo el mundo por el multinacional sello discográfico británico y que desempeñaría un papel fundamental en la difusión extranjera de *Iberia*»¹⁶⁷. Por otro, Romero adjunta el año 1973 a la reedición en CD de esta grabación dentro de su índice de grabaciones¹⁶⁸.



Ilustración 1-26 Integral de Larrocha, 1973, etiqueta

Sin embargo, tanto el disco de vinilo (ilustración 1-26)¹⁶⁹ como la reedición en disco compacto dan el copyright de © 1973. Por lo que se puede afirmar que la grabación se publicó en 1973 y no en 1974 como parcialmente sugiere Romero.

El folleto de la reedición en CD con el número de catálogo Decca 448 191-2 es más específico, pues menciona que la grabación se realizó en mayo de 1972 en el estudio núm. 3 de dicha compañía, localizado en West Hampstead, de Londres. Sin embargo, la discografía Decca recopilada por Philip Stuart —disponible en línea en el sitio Web del AHRC Research Centre for the History and the Analysis of Recorded Music— menciona que dicha sesión de grabación no fue publicada y se volvió a repetir en enero de 1973 en Kingsway Hall.

>1953

Pr: Michael Woolcock Eng: Tryggvi Tryggvason

13-19 May 1972 West Hampstead Studio 3

Alicia de Larrocha (piano)

ALBÉNIZ Iberia

Unpublished: re-made at Kingsway Hall on 22-24 Jan 73¹⁷⁰

¹⁶⁷ J. Romero, *Albéniz...*, p. 233.

¹⁶⁸ J. Romero, *Albéniz...*, p. 239.

¹⁶⁹ Referencia de la imagen: Alicia de Larrocha (int.), *Albéniz: Iberia, Cantos de España, Navarra* [disco de 33 rpm], UK, DECCA SXL 6586-7, [1973]. Referencia de la ilustración: “Albeniz Iberia - Alicia De Larrocha - DECCA SXL 6586-7”, www.ebay.com [Ganador de la subasta: note777 sound], imagen: ‘!B+mw(2gCGk~\$(KGrHqIOKnUEz1)bkvt)BN!MZ1kjFw~~_3’, <http://offer.ebay.com/ws/eBayISAPI.dll?ViewBids&item=220708821687> [consulta: 19 diciembre 2010].

¹⁷⁰ Philip Stuart, “Complete Decca Classical discography” [PDF], *Decca Classical discography, 1929-2009*, AHRC Research Centre for the History and the Analysis of Recorded Music, entrada 1953, [p. 475], Disponible en: <http://www.charm.rhul.ac.uk/discography/decca.html> [consulta: 18 junio 2010].

Debido a que el álbum se produjo en 1973 es probable que se haya realizado otra sesión a principios de ese año como menciona el discógrafo, pero en ese caso ¿cuál es la razón del sello para dar la fecha de la supuesta sesión inédita de mayo de 1972?

Algo similar ocurre con la otra grabación integral de Larrocha publicada por Decca en 1986, ya que el set de dos discos compacto indica que fue registrada en octubre y diciembre de ese año. Mientras que la discografía de Stuart señala que fue realizada del 17 al 19 de septiembre y el 15 de diciembre.

>3162

Pr: Paul Myers Eng: John Dunkerley

17-19 Sep & 15 Dec 1986 University Music School, Cambridge

Alicia de Larrocha (piano)

ALBÉNIZ Iberia

Navarra

Suite española Op.47

(May88) 417 887.1DH2, (May88) 417 887.2DH2¹⁷¹

La complicación en este caso es que tanto la grabación comercial como la discografía son fuentes importantes. Tal índice es un trabajo serio que se basa en catálogos, horarios pre-sesión y reportes de productores post-sesión¹⁷², por lo que los datos proporcionados pudieran ser ciertos. La publicación de Stuart corresponde a julio de 2009 y su autor menciona que a finales de ese año publicaría una nueva edición; sin embargo, hasta la fecha no hay disponible ninguna actualización. Por tanto, en este trabajo doctoral se dan por válidas las fechas incluidas en las grabaciones comerciales mientras no se ratifique la información contenida en esta discografía.

1.2.6.2 El número total de registros de Iberia por Larrocha

Saber el número total de versiones es complicado ya que tampoco existe información precisa de parte de los críticos, de los diccionarios ni de la propia pianista. Veamos algunos testimonios sobre ello:

José Luis Rubio en una entrevista le dice a la pianista: «Usted ha tocado infinidad de veces y grabado al menos tres la suite *Iberia*, que muchos han calificado de imposible de tocar —y la pianista contesta— Sí, pero ahora se ha convertido en una obra muy popular, y todo el mundo la toca. Unos bien, otros menos bien y algunos estupendamente»¹⁷³. De esta cita lo que interesa es la afirmación ambigua del crítico sobre el número de veces que la pianista grabó esta obra de Albéniz, lo cual es una pena, ya que de haber sido formulada de manera correcta hubiera permitido obtener una respuesta de la propia intérprete y saber el número de exacto de veces que ella estuvo en los estudios de grabación.

Por su parte, el crítico Bryan Morrison, autor de la entrada del diccionario *New Grove* referida a dicha pianista escribe: «ella grabó *Iberia* cuatro veces»¹⁷⁴.

¹⁷¹ P. Stuart, "CompleteDecca...", entrada 3162, [p. 742].

¹⁷² Para mayor información sobre las fuentes y el procedimiento aplicado, véase la introducción a esta discografía en: P. Stuart, "CompleteDecca...", pp 1-15.

¹⁷³ José Luis Rubio, "Alicia de Larrocha: «el mayor premio es estar contento con uno mismo»", *ABC*, Madrid, 30/04/1994, pp. 70-71.

¹⁷⁴ Bryce Morrison, "Larrocha (y de la Calle), Alicia de", *New Grove*, v. 14, p. 277.

Sin embargo, en una entrevista realizada por Gonzalo Badenes a la pianista en el año 2000, ella dice: «[...] He hecho tres veces la *Iberia*, dos veces *Goyescas*, tres veces las *Danzas* de Granados. [...] Yo hice mis primeras grabaciones de estas obras cuando aún no existía el estéreo, y las últimas las he grabado ya en digital»¹⁷⁵.

Si se tomaran como precisas las palabras de Larrocha incluidas en esta segunda entrevista cuando la pianista tenía más de 75 años, ello significaría que su primera versión de *Iberia* fue producida en disco LP monoaural (195?), la segunda en disco LP estéreo (1972) y la tercera en CD (1986). Sin embargo, ello no explica la existencia de la versión en estéreo de 1962, ni la supuesta versión de enero de 1973.

El problema es que la pianista menciona al mismo tiempo música de Albéniz, Granados y Falla, por lo es difícil saber si recordaba perfectamente cuándo, cómo y cuántas veces grabó estas obras españolas. Ella misma titubea cuando se le preguntó en dicha entrevista ¿Lleva algún control o índice de sus grabaciones? «No llevo una relación de todos mis discos. Es imposible. Me la han pedido varias veces, pero siempre me pregunto: ¿discos u obras?»¹⁷⁶.

En resumen, a pesar de la difusión y reconocimiento que las versiones de Alicia de Larrocha han tenido siempre, las fechas de grabación son complicadas de situar debido a la información escueta o contradictoria que se encuentra en fuentes importantes como los discos mismos y los catálogos de referencia.

Mi suposición con relación a ellas es que Larrocha registró 4 veces la integral de *Iberia*, aunque seis sería el número de versiones existentes:

- a) La primera versión es monoaural y su fecha de grabación se situó entre 1954 y 1958, siendo publicada en 1958.
- b) La segunda es estereofónica, su registro se realizó entre 1959 y 1962 y fue publicada en 1962
- c) La reedición mono de 1964 se derivó de la versión del inciso precedente.
- d) La tercera grabación se realizó en mayo de 1972.
- e) Al parecer, existió una sesión de grabación que sustituyó a la del inciso anterior, realizada en enero de 1973 (esto está sin confirmar).
- f) La cuarta se llevó a cabo en septiembre u octubre y diciembre de 1986.

Las seis versiones de esta obra de Albéniz por Larrocha se reparten de la siguiente manera: tres de ellas fueron publicadas inicialmente en LP por Hispavox (inciso *a*, *b* y *c*). Una en LP para Decca (inciso *d*), una inédita (inciso *e*) y otra para Decca publicada en disco compacto (inciso *f*).

De ellas, existe una reedición en CD de las versiones de los incisos *b* y *d*. Mientras que la versión del inciso *a* no ha sido transferida a CD y desconozco si la del inciso *e* ha sido remasterizada.

Llegado a este punto, es conveniente especificar las versiones de Larrocha contempladas en la tercera parte de este trabajo doctoral, donde se mencionan tres grabaciones publicadas en CD, existiendo la siguiente correspondencia: Versión 1 = reedición estéreo de la versión de 1962, versión 2 = reedición del registro de

¹⁷⁵ Gonzalo Badenes, "Alicia de Larrocha: la profunda humanidad de una artista genial", *Ritmo*, nº 718, 2000, p. 16.

¹⁷⁶ G. Badenes, "Alicia de Larrocha...", p. 18.

1972 y versión 3 = registro de 1986. Quedando fuera del estudio temporal las versiones mono de 1958 y 1964, así como el supuesto registro de 1973.

1.2.7 Disyuntiva de intereses entre la industria discográfica y la comunidad científica

Los cinco ejemplos del apartado anterior han puesto de manifiesto que es posible encontrar información faltante por medios deductivos. Sin embargo, habría que advertir que este tipo de búsqueda consume mucho tiempo hasta descubrir evidencias dispersas que ayuden a recomponer el rompecabezas para llegar a conocer una fecha específica. Este problema se origina por la incompatibilidad de intereses entre la industria discográfica y la comunidad académica.

La industria discográfica ha desarrollado los números de catálogo y los sistemas de matrices, entre otros, para identificar las grabaciones. Ello en combinación con la indicación sobre el copyright, la propiedad fonográfica y el depósito legal permite a los sellos definir el año en que empieza la validez del derecho concedido a una grabación. Para este sector lo importante es saber cuando una edición sonora se reconoció de forma legal, ya que ello está ligado intrínsecamente con las cuestiones económicas derivadas de dicha publicación.

Sin embargo, desde el punto de vista de la musicología, estos recursos ayudan sólo a situar aproximadamente una interpretación sonora dentro de la historia cronológica de la grabación y no es suficiente para construir un recuento preciso, ya que ninguno de los sistemas mencionados especifica el año de grabación. Los musicólogos consideran significativo saber el día de la sesión de estudio para poder establecer influencias y conocer las circunstancias musicales relacionadas con el momento histórico en que se realizó el registro.

Esta disyuntiva es la que no ha permitido construir una historia exacta en relación con las grabaciones mecánicas y analógicas. Lo grave, es que este dilema seguirá ocurriendo en la época actual ya que el mismo enfoque empleado para la tecnología análoga ha sido transferido al medio digital. La industria discográfica cuenta con el International Standard Recording Code (ISRC) para identificar una grabación. Este código, definido por el ISO 3901, no aparece escrito en el embalaje, pero se incluye en la pista de audio misma y es el estándar empleado a nivel mundial por las compañías de descarga de música para el cobro de los derechos de autor¹⁷⁷.

Esta compilación de 12 dígitos tiene la siguiente forma “CC XXX 00 11111”: CC es el código del país, XXX es el código alfanumérico del organismo que hizo el registro (por ejemplo, la compañía discográfica)¹⁷⁸, 00 son las dos últimas cifras del año de referencia y 11111 representa los cinco dígitos identificativos de la música incluida.

Para explicarlo de manera práctica tomemos, por ejemplo, la segunda grabación integral de Hisako Hiseki producida por Opticdata con el número de catálogo OPD/09-076. El código ISRC proporcionado por el sello discográfico es el siguiente: “ES-07B-09-076-00” y se puede desglosar así:

¹⁷⁷ Optidata, “ISRC”, en *Servicios del sello discográfico Optidata* [en línea], Disponible en: <http://www.opticdata.es/sello.htm> [consulta: 26 mayo 2010].

¹⁷⁸ Esto de acuerdo con el ISO 3166-1-Alpha-2 standard.

	Tipo de Código	Código del País	Código de la entidad que registra	Año de referencia	Código asignado al material incluido
Código	ISRC	ES	07B	09	07600
Explicación		España	Opticdata	2009	Código asignado a esta grabación

Tabla 1-13 Código ISRC de la segunda grabación integral de Hisako Hiseki

Además, en relación con el último segmento del ejemplo: “07600”, podemos decir que se trata del álbum con número de serie 76 producido por Opticdata. Lo cual se deduce a partir de la información contenida en la página Web de dicha compañía que especifica que cuando los dos últimos números son “00” se trata de un álbum: «5 dígitos (código de designación) como número de serie, de los cuales los 2 últimos de la derecha, 01 a 99 indican el número de pista que ocupan en el CD y el 00 es un ISRC genérico del álbum completo»¹⁷⁹.

Por tanto, el código permite saber que esta versión fue registrada por Opticdata en España en 2009. Sin embargo, esta signatura no dice nada sobre la fecha de grabación. En este caso, afortunadamente, el sello agregó en la contraportada la referencia: 3 de diciembre de 2008 y 2 de enero de 2009. Sin embargo, se pueden citar ejemplos de publicaciones sonoras recientes que no dan ninguna información al respecto y ello será un problema de catalogación en los estudios discográficos que se hagan sobre esos registros incompletos.

Es importante recalcar que el ISRC empleado en el medio sonoro digital replica las mismas deficiencias de origen que tuvieron el número de catálogo y el copyright que se utilizaron para identificar una edición física, ya que ninguno de ellos toma en cuenta el año de grabación. El apartado 4.8 (pág. 16) de guía de referencia titulada *International standard recording code (ISRC) handbook* publicada por la International Federation of the Phonographic Industry (IFPI) dice lo siguiente:

El campo ‘Año de Referencia’ debe reflejar el año de la asignación del ISRC. Así, una pista que fue lanzada originalmente en 1996, pero que no se le concede este código hasta el año 2001 debe tener 2001 como referencia (“01”). El año de referencia no tiene ningún significado en cuanto al derecho de autor y por tanto dicho certificado en un ISRC debe asignarse como el año en curso¹⁸⁰.

Esto perpetuará el problema por las próximas décadas si no se corrige el enfoque o se establece un estándar que obligue a las compañías a agregar de forma complementaria la fuente sonora original. Veamos un caso hipotético: podría publicarse en el año 2030, por ejemplo, una pista de audio o MP3 con la interpretación reeditada de alguna pieza proveniente de la segunda grabación de *Iberia* por Larrocha para Decca. En este caso el ISRC sólo indicará la fecha de edición de esa específica pista, que será cercana o igual a 2030, a pesar de que la interpretación haya sido grabada originalmente en 1986. Y como no existe conexión directa entre dicha edición y el original o remasterización de donde se obtuvo, será igual de complicado rastrear su origen, ocasionando problemas

¹⁷⁹ Opticdata, “ISRC: International Standard Recording Code” [en línea], Disponible en: <http://www.opticdata.es/docs.htm#ISR> [consulta: 26 mayo 2010].

¹⁸⁰ International Federation of the Phonographic Industry, *International standard recording code (ISRC) handbook*, 3rd Edition, 2009, International ISRC Agency (IFPI Secretariat), London, © 2009 IFPI Secretariat, p. 16. PDF disponible en: http://www.ifpi.org/content/library/isrc_handbook.pdf [consulta: 16 agosto 2011].

similares a los que discógrafos se enfrentan ahora para identificar las múltiples reediciones de las grabaciones analógicas.

La creación de un índice actualizado que incluyera las fechas de grabación y la información sobre los años de publicación de las reediciones era uno de los objetivos de este capítulo. Se debe indicar que un alto número de las entradas que aparecen en la discografía del apéndice A consumieron en total una engente cantidad de horas en aras de tener una discografía lo más completa, homogénea y correcta posible. No obstante, en dicha relación el lector puede tener acceso a la información específica y concisa de las grabaciones integrales contempladas por este trabajo.

Gracias a esa discografía actualizada fue posible la realización del siguiente apartado, además de servir de punto de referencia para lo comentado en los capítulos dedicados a la iconografía presente en las carátulas de discos.

1.3 HISTORIA CRONOLÓGICA DEL REGISTRO INTEGRAL

Este apartado constituye el primer mapa temporal sobre la integral de *Iberia* organizado cronológicamente¹⁸¹. Para la mayoría de las versiones se especifican las fechas de las sesiones de grabación (día, mes y año); sin embargo, se indica sólo el año de aquellos registros sobre los cuales no fue posible obtener la información concreta. Esperamos que dicho trabajo, completo dentro de sus propias limitantes, sirva de base a futuras investigaciones en este sentido.

Como preámbulo, habría que decir que existieron tres proyectos discográficos en el segundo cuarto del siglo XX. Esto sorprende al tomar en cuenta que la poca capacidad de almacenamiento del disco de 78 rpm (4 min. por lado) era desbordada por los 85 minutos que dura la integral y que se requerían 10 discos para incluir las 12 piezas. Sin embargo, los planes de grabación no se materializaron al final por diversos motivos.

La primera intención de grabar *Iberia* completa en formato de disco se remonta a finales de los años veinte, con un proyecto discográfico de Blanche Selva quien, según Montserrat Font Batallé, firmaría un contrato con Columbia Records entre 1928 y 1930 para la grabación de *Iberia*, entre otro repertorio.

Aunque Selva registró inicialmente algunas obras clásicas, en 1930 sufrió una irreversible parálisis en un brazo que la alejaría de los escenarios¹⁸² y le impediría realizar el registro pendiente de *Iberia*. La cancelación del proyecto fue una pérdida para el estudio y difusión de dicha obra, pues la pianista trabajó la serie de piezas con Albéniz para la premier en Francia y esta grabación hubiera podido ofrecer rasgos sobre el estilo del compositor.

¹⁸¹ En este apartado se aborda exclusivamente el registro integral de *Iberia* y cuando son mencionados algunos registros parciales u otras obras así se especifica.

¹⁸² Montserrat Font Batallé, "Blanche Selva y la *premieré* de *Iberia* en París: del virtuosismo francés al andalucismo", en *Antes de "Iberia", de Masarnau a Albéniz*, Actas del Symposium FIMTE 2008. (eds. Luisa Morales; Walter A. Clark), (colb. Centro de Documentación Musical de Andalucía), Almería, Leal, 2009, p. 194.

Leopoldo Querol también tenía una propuesta para registrar la integral en la década de 1930; sin embargo, Gramófono Odeón sólo produjo en 1936 un disco que contiene 'Triana' y *Navarra*¹⁸³.

El otro intento de grabar *Iberia* correspondió a Claudio Arrau, quien al final sólo dejó constancia de los dos primeros cuadernos.

1.3.1 Primeros registros (1954-1959)

American Columbia presentó públicamente el microsurco en la ciudad de Nueva York en 1948¹⁸⁴, el cual revolucionaría la grabación de la música clásica gracias a sus cualidades técnicas y durabilidad, pero sobre todo a su capacidad de almacenamiento (23 minutos por lado). La comercialización de tal formato, y de su hermano menor el disco de 45 rpm, llevaría algo de tiempo en difundirse por el mundo y el nuevo soporte requirió algunos años más para ser perfeccionado, antes de ser aceptado primero por los discófilos y luego por el público en general.

En España el primer disco de larga duración apareció en 1953 producido por el combo Columbia-Alhambra-Decca¹⁸⁵. Sin embargo, no sería en este país que se publicaría la primera grabación integral de *Iberia* sino en Francia, por el valenciano Leopoldo Querol quien dejó constancia sonora de la obra en marzo de 1954 en la propia *Schola Cantorum*, a la cual Albéniz estuvo ligado de manera importante. Dicho álbum de dos discos de vinilo fue publicado por el sello discográfico Ducretet Thomson con el número de catálogo Ducretet LPG 8557-8558 y comercializado en el Reino Unido y en los Estados Unidos como Ducretet DTL 93022-93023. La grabación también incluye *Navarra*. En la ilustración 1-27 aparece la etiqueta del disco que contiene el tercer cuaderno de *Iberia* (edición original francesa).

La Westminster Recording Company realizó el siguiente registro en Nueva York en 1955. Dicha compañía norteamericana fue en cierta manera un precedente de Naxos. Es decir, concentró sus primeros esfuerzos en publicar música alejada del repertorio estándar preferido por los grandes monopolios, auxiliándose de intérpretes competentes. Gracias a esta maniobra comercial, la empresa fundada por tres discófilos en 1949 logró con un pequeño capital inicial convertirse en pocos años en un saludable sello discográfico, con elevadas ventas y un catálogo de 500 grabaciones en LP hacia 1954¹⁸⁶. En ese ambiente favorable apareció la integral de José Echániz, pianista americano de origen cubano, cuyo álbum llevaría el número de catálogo: Westminster WAL 219 y sería reeditado unos años después como XWN 2217 (ilustración 1-28)¹⁸⁷. Sus dos discos de vinilo incluyeron *Iberia*, *Navarra* y *Cantos de España*.

¹⁸³ Para mayor información sobre esta propuesta de grabación y las primeras interpretaciones de *Iberia* por Querol véase la ficha discográfica correspondiente en el apéndice B de este trabajo.

¹⁸⁴ Para mayor información sobre este evento véase: R. Gelatt, *The fabulous phonograph...*, pp. 290-294.

¹⁸⁵ R. Darling, *The Guinness...*, p. 197.

¹⁸⁶ Véase Roland Gelatt, *The fabulous phonograph: from Edison to stereo*, ed. rev., New York:, Appleton-century, 1965, p. 300.

¹⁸⁷ Leopoldo Querol (int.), *Isaac Albéniz: Iberia: suite complète pour piano (avec Navarra)* [disco de 33 rpm]. LPG-8557 - LPG-8558. [France], Ducretet Thomson, [1954]. Referencia de la ilustración: zeldafaybaker, "ALBENIZ Iberia 2LP WESTMINSTER Box Set NEAR MINT", New



Ilustración 1-27 Integral de Leopoldo Querol, etiqueta

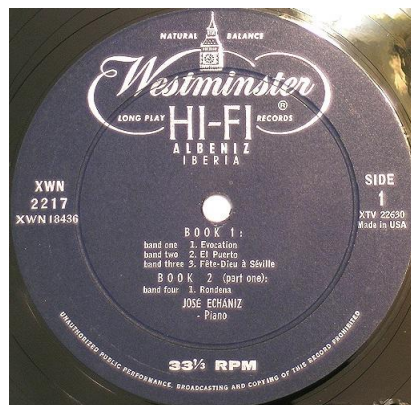


Ilustración 1-28 Integral de José Echániz, etiqueta

El sello neoyorquino Vox produjo en 1955 la versión del pianista español José Falgarona para su distribución en América, la cual fue grabada en París y publicada en Francia por el sello Pathé-Vox con el número de catálogo PL 92121/2. Según la Biblioteca Nacional de Francia esta edición tiene el depósito legal de 1956¹⁸⁸.

Yvonne Loriod registró su versión en 1955 y ésta se publicó en el mercado francés un par de años después con el número de catálogo Vega C30 127-128. Con ello, Loriod se convirtió en la primera mujer en grabar *Iberia* completa. Es llamativo que este registro haya sido incluido en la serie “Présence de la musique Contemporaine”. Además debió ser una de las primeras grabaciones de este sello fundado por Jean Bonfanti en septiembre de 1955¹⁸⁹.

Alrededor del bienio 1956-1957 Irene Kohler grabó su integral para el sello Concert Artist Recordings, cuyo número de catálogo al parecer fue LPA 1015-1016. Esto no está confirmado pues no existe vestigio comercial de ella, a pesar de que varias fuentes mencionan que el registro se llevó a cabo; sin embargo, éste nunca fue publicado y —para enojo de la intérprete— se perdió.

La primera integral producida en España salió al mercado nacional en 1958 y fue realizada por Alicia de Larrocha bajo el sello Hispavox con el número de catálogo HH-1076-1077. Este álbum fue el primero de la colección “Obras maestras de la música española” y se publicaría poco después también en Francia y los Estados Unidos.

Estas primeras grabaciones se hicieron aprovechando las ventajas del vinilo y anticipando la celebración del centenario del nacimiento del compositor a realizarse en 1960. Lamentablemente, ellas permanecen en el olvido ya que la versión de Kohler se perdió, las de Echaniz y Falgarona no han sido remasterizadas, la de Loriod fue reeditada incompleta en 1985 y el registro

Orleans (Louisiana, US), www.ebay.com Imagen: ‘_WESTMINSTER_LABEL’ [Etiqueta], 11/10/2010, <http://vi.ebaydesc.com/ws/eBayISAPI.dll?ViewItemDescV4&item=390257999773&t=1255825273000&ds=0&js=1&ssid=0&seller=zeldafaybaker&category=306&bv=mozilla&nv=2&caz.html> [consulta: 3 noviembre 2010].

¹⁸⁸ De acuerdo con la entrada en el catálogo de la Biblioteca Nacional de Francia. Sin embargo, esta grabación pudo haberse realizado en 1954 según comentarios encontrados en foros de discófilos.

¹⁸⁹ “Labels: Vega” [en línea], www.rateyourmusic.com Disponible en: <http://rateyourmusic.com/label/vega/1> [consulta: 20 julio 2011].

monoaural de Larrocha ha sido ignorado por los sellos que han basado sus reediciones sobre la versión estéreo de principios de los años sesenta.

1.3.2 Grandes versiones individuales (1960-1990)

En la década de 1960 aparecieron en el mercado discográfico cinco grabaciones integrales, de las cuales, la versión estéreo de Alicia de Larrocha fue publicada en 1962 por Hispavox.

La *Schola Cantorum* vuelve a ser escenario de una integral un año después, esta vez de manos de Claude Helffer. Los días 18 y 19 de junio de 1963 se grabaron el primer y segundo cuadernos y el 12, 14 y 15 de noviembre los dos bloques restantes.¹⁹⁰ El registro fue promovido por Le club français du disque, que compartió la dirección postal con el Club francés del libro —del cual se deriva— en 8 Rue de Paix de París y estaría activo desde 1953 hasta 1968¹⁹¹. En la ilustración 1-29 aparece la etiqueta del primer lado del álbum LP de Helffer¹⁹².



Ilustración 1-29 Integral de Claude Helffer, etiqueta

La grabación de Aldo Ciccolini también se llevó a cabo en París y ocurrió en la Salle Wagram durante los meses de enero y marzo de 1966. El director artístico fue René Challan, el ingeniero de sonido Paul Vavasseur y el copyright pertenece a EMI France. Esta es una de las versiones que más se reeditó en el formato de disco LP.

De acuerdo con la reedición en CD por BMG Music Spain, Rosa Sabater entró a un estudio madrileño los días 14 y 15 de junio de 1967 para dejar

¹⁹⁰ Las fechas específicas de grabación fueron publicadas hasta la aparición en el mercado de la reedición en disco compacto de 2005, por Universal Classic France bajo el sello Accord. Ya que la reedición en disco de vinilo para el sello Marfer con el número de catálogo Álbum 111-S y depósito legal de 1974 y el álbum LP original con el número de catálogo 320-321 no proporcionan tal información.

¹⁹¹ “Club français du livre” [en línea], *Wikipédia, l’encyclopédie libre*, Disponible en: http://fr.wikipedia.org/wiki/Club_fran%C3%A7ais_du_livre [consulta: 7 abril 2010].

¹⁹² Claude Helffer (int.), *Isaac Albéniz: Iberia* [disco de 33 rpm], Paris, Le club français du disque 320-321 (mono), [1963]. Referencia de la ilustración: passiondisque*.com, “Albeniz Iberia -Claude Helffer- Club Francais- 320/321”, Vlaams-Brabant Bélgica, 1/4/2010, www.ebay.com Imagen: ‘9175b’, <http://cgi.ebay.fr/ws/eBayISAPI.dll?ViewItem&item=160401595876> [consulta: 1 diciembre 2010].

constancia de su interpretación de la obra (el derecho fonográfico y copyright son de ese año)¹⁹³. Dicho registro fue publicado en España por Columbia con la sigla SCLL 14055/6¹⁹⁴ y depósito legal de San Sebastián: SS 657/8-1967, aunque según la base de datos de la Biblioteca de Cataluña el número de catálogo original es Decca SXL 29033/4.

Justo Romero indica 1966 para este álbum en su guía discográfica¹⁹⁵. No se puede descartar la afirmación del crítico debido a que la reedición también contiene obra de Mompou, lo que abre la posibilidad de algún año de grabación alternativo para *Iberia*.

El ejemplar que consulté en la Biblioteca de Cataluña no tenía la caja protectora original y no pude saber si el sello proporcionó algún dato sobre la fecha de grabación, más allá del D.L. incluido en las etiquetas, como la del disco mostrado en la ilustración 1-30¹⁹⁶ que tiene marcado el depósito legal como S. S. 657 1967.



Ilustración 1-30 Integral de Rosa Sabater, etiqueta

La versión de Esteban Sánchez fue realizada entre 1968 y 1969 en el teatro casino de L'Aliança del Poblenou en Barcelona, según la referencia incluida en la primera reedición en disco compacto. El pianista extremeño la grabó para Ensayo y el álbum inicial llevaba la signatura ENY 15-16. Debido a la poca información proporcionada por el sello no es posible precisar con exactitud la fecha de grabación. No obstante, de acuerdo con la biografía del músico, escrita por Antonio Baciero, se podría situar en 1969:

Otra actuación “estrella” por entonces [...] sería la del “Festival Internacional de Música” de Barcelona en el 69 donde tocó por primera vez allí la Suite “Iberia” completa,

¹⁹³ Rosa Sabater (int.), *Iberia, Albéniz; Preludios, Suburbios, Escenas de los niños, Impresiones íntimas, Mompou* [reedición: CD], Madrid, BMG Music Spain, RCA 74321 465872, D.L. 1997.

¹⁹⁴ Rosa Sabater (int.), *Iberia* [Grabación sonora: 33rpm], San Sebastián, Columbia, SCLL 14055-SCLL 14056, DL 1967. Rectificación del editor: Decca SXL 29033--SXL 29034. Referencia tomada del catálogo en línea de la Biblioteca de Cataluña. Enlace: http://cataleg.bnc.cat/search~S13*cat?/asabater%2C+rosa/asabater+rosa/1%2C2%2C22%2CB/frameset&FF=asabater+rosa+1929+1983&10%2C%2C21/indexsort=-# [consulta: 9 octubre 2010].

¹⁹⁵ J. Romero, *Isaac Albéniz...*, p. 239.

¹⁹⁶ Rosa Sabater (int.), *Iberia: Evocación, El Puerto, Corpus Christi* [etiqueta del disco de 33 rpm], Decca [Columbia], SXL 29033/34, Madrid, 1967. Referencia de la ilustración: imagen escaneada, a petición del autor de este trabajo de investigación, por el servicio de reprografía de la Biblioteca de Cataluña, a partir del ejemplar perteneciente a dicho recinto de conservación.

grabándola luego para “Ensayo”. Se trata de esa grabación histórica de la que todo el mundo habla ya que Albéniz sería —como es sabido— efectivamente no sólo un buen “caballo de batalla” para su gran pianismo sino que alcanzaría una función de reto de por vida¹⁹⁷.

Ya dentro de la década de 1970, la pianista griega Rena Kyriakou realizó su versión de la obra que fue producida por el sello Vox en los Estados Unidos en 1972. Ésta formaba parte del primer volumen de una serie de vinilos que recogen el esfuerzo de la intérprete por grabar toda la música para piano de Albéniz¹⁹⁸.

Alicia de Larrocha se traslada a Londres en 1972 para dejar constancia de una nueva interpretación de *Iberia*¹⁹⁹. Las sesiones se llevaron a cabo del 13 al 19 de mayo en el Estudio de grabación N° 3 de la compañía Decca localizado en West Hampstead. El productor fue Michael Woolcock y el ingeniero Tryggvi Tryggvason (todo ello según la información incluida en el folleto). Esta versión difundió a nivel internacional la visión que Larrocha tenía sobre esta obra de Albéniz, del mismo modo que la primera grabación sirvió para propagarla en España.

Michel Block fue el siguiente intérprete en grabar dentro de la década de los años setenta²⁰⁰. Las sesiones de grabación coordinadas por el sello Connoisseur Society se realizaron los días 25 y 26 de marzo de 1971 (Cuadernos II y III) y del 2 al 4 de octubre de 1973 (cuadernos I y IV), en la Salle Wagram de París. El director artístico fue Michel Glotz y el ingeniero de sonido fue Paul Vavasseur²⁰¹. Habría que decir que tanto esta grabación como la de Ciccolini fueron recogidas en dicha sala parisiense y contaron con el mismo ingeniero.

El registro de la colombiana Blanca Uribe fue manufacturado en los Estados Unidos y salió al mercado en 1976 con el número de catálogo Orion ORS 75202/203²⁰². Esta pianista, con estudios realizados en Viena y en Nueva York, ha sido una gran difusora de *Iberia* por medio de sus interpretaciones integrales y sus cursos sobre la obra. Lamentablemente, su grabación no ha sido tan divulgada debido a que sus ediciones —en especial la reedición producida por Dial Records— no contaron con una presentación de calidad ni con una campaña de marketing adecuada.

¹⁹⁷ Antonio Baciero, *El genial Esteban Sánchez: recuerdos, reflexiones y documentos en torno al legendario pianista español del siglo XX*, Salamanca, Caja Duero, 2007, p. 194.

¹⁹⁸ Hablamos de la música de Albéniz más representativa e identificada hasta aquel entonces, pues no es sino hasta la aparición del Catálogo de Jacinto Torres que se puso orden a la obra de Albéniz.

¹⁹⁹ Esta artista hizo su debut dentro de la compañía Decca en 1970. Para conocer los datos de su primera grabación con este sello consúltese la página 429 del siguiente documento PDF: Philip Stuart, *Decca classical discography, 1929-2009*, Centre for the History and Analysis of Recorded Music (2009) <http://images.cch.kcl.ac.uk/charm/liv/pubs/DeccaComplete.pdf> [consulta: 10 noviembre 2010]. Para mayor información sobre la discrepancia sobre las fechas de grabación de esta versión de Larrocha véase el apartado 1.1.3.3 de este trabajo. Consúltese además la siguiente fuente: Philip Stuart, *Decca classical discography...*, p. 475 y pp. 487-488.

²⁰⁰ Pianista belga de padres franceses que emigró a México siendo un niño que hizo sus estudios en la Juilliard School de Nueva York y formó parte de la Facultad de Música de la Indiana University.

²⁰¹ Información tomada del folleto de la reedición en disco compacto publicada por EMI France en 2005.

²⁰² El número de catálogo y año de publicación según información encontrada en el catálogo en línea de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos. Library of Congress Catalog, “Blanca Uribe, Albéniz: *Iberia*, Orion ORS 75202/203 [1976]”, *Iberia (complete)*. [Sound recording] <http://lccn.loc.gov/75750601> [LCCN Permalink] [consulta: 26 julio 2008].

La década de 1980 tiene un nivel de producción menor que las precedentes ya que sólo tres grabaciones integrales salieron al mercado. Ricardo Requejo abre este periodo con su versión integral registrada en St. Gerold, Vorarlberg, por el sello austriaco Claves en febrero de 1980.

En el primer lustro de esa década se lleva a cabo la grabación del pianista soviético Eduard Syomin²⁰³, la cual es la primera y tal vez la única integral rusa de *Iberia*. Ésta fue distribuida en un álbum de dos discos de vinilo por la discográfica estatal Melodiya en 1990. Existe una reedición en CD publicada en 2006 por la misma compañía.

Alicia de Larrocha grabó su última versión de *Iberia* en octubre y diciembre de 1986²⁰⁴ y dicho registro fue publicado por Decca. A diferencia de sus anteriores interpretaciones realizadas con tecnología analógica, esta integral fue producida digitalmente dentro del periodo de vigencia del disco compacto; aunque también se comercializó en LP y casete.

Los críticos Iglesias y Tarazona han mencionado en sus artículos una supuesta integral en CD de Marta Argerich realizada en la segunda mitad de la década de 1980. Sin embargo, como se explicó en el apartado de divergencias negligentes, es poco probable que existiera un registro de esta pianista.

Antes de pasar al siguiente periodo, quisiéramos mencionar la grabación de Enric Torra registrada por él en su casa, con un equipo análogo alrededor de 1990 y rescatada varios años después en una edición comercial de dos discos compactos. Esta versión es excepcional debido a que fue realizada por el pianista a los 80 años de edad.

1.3.3 El boom del registro integral (1991-2003)

José María Pinzolas inaugura la década de los noventa con su integral producida por el sello Deutsche Grammophon cuya sesión de grabación se realizó del 14 al 18 de octubre de 1991. Pinzolas es de origen extremeño —como lo fue Esteban Sánchez— y vive en Hamburgo desde mediados de la década de 1970; situación que contribuyó a que su *Iberia* la recogiera el sello alemán, siendo hasta ahora la única versión producida por dicha casa discográfica.

El cordobés Rafael Orozco, pianista de grandes dotes técnicas y musicales, alcanzó a dejar para la posteridad una integral de *Iberia* a principios de 1992 (enero y febrero). La muerte le sorprendió en 1996 y ese año el sello Audivis la reedita de nuevo. Su versión de esta obra albeniziana y los conciertos para piano de Rachmáninov permiten escuchar a un intérprete virtuoso capaz de destacar líneas de entre polifonías complejas como las presentes en la música de ambos compositores.

La compañía Erato registró la interpretación de Jean-François Heisser durante la primera semana de abril de 1993. Heisser es uno de los pianistas del grupo que escribió las notas del folleto. La grabación de este músico francés se convirtió en noticia a principios de 2007 dentro del caso Joyce Hatto al ser la

²⁰³ Según la reedición en CD el registro se llevó a cabo entre 1980 y 1985. Por su parte, la edición en LP menciona que se realizó entre 1980 y 1984, por lo que hay una discrepancia en cuanto a los años indicados. En este trabajo se toma el quinquenio dado por la reedición hasta que surja más información que acorte este periodo de tiempo.

²⁰⁴ Los meses de acuerdo con la referencia incluida en el folleto de dicha grabación.

fuente sonora que le sirvió de base a William Barrington-Coupe para producir la versión de dicha pianista.

En octubre de 1995 la chilena Pola Baytelman, nacionalizada estadounidense, lleva a cabo su integral de *Iberia* para Élan Recordings. Unos años antes, Baytelman en su faceta como investigadora había contribuido con su trabajo doctoral sobre la catalogación de la música para piano de Albéniz.

Roger Muraro, pianista francés nacido en Lyon, es un especialista en Messiaen y fue alumno en la clase de Ivonne Loriod cuando estudió en el Conservatorio de París. Al igual que su maestra ha dejado un registro integral de *Iberia*, realizado en el verano de 1996 para el sello Accord.

El siguiente año, entre el 14 y 18 de agosto, el tinerfeño Guillermo González efectúa su versión sonora en el Real Conservatorio de Música de Madrid. Esta grabación producida por Naxos se puede considerar como una interpretación sonora filológica que complementa en cierta medida la edición tripartita publicada por el catedrático de piano sobre los manuscritos de *Iberia*.

En 1998 se da el primer auge con la publicación de tres grabaciones registradas por pianistas con localizaciones geográficas alejadas. La primera de ellas fue realizada a principios de año por Martin Jones para Nimbus Records²⁰⁵. Unos meses después, específicamente el 15 de mayo, el sello Camerata lleva a cabo una grabación en vivo de la integral por el japonés Hiromi Okada en la sala Kioi de la ciudad de Tokio²⁰⁶. Finalmente, en septiembre de ese año el mexicano Sergio Peña realiza su versión de *Iberia* en la Sala Blas Galindo del Centro Nacional de la Artes (Ciudad de México), producida por Orchard con el número de catálogo SP4455²⁰⁷.

En 1999 aparecen dos integrales: Barsa Promociones publica la primera de ellas que contiene la interpretación de Ángel Solano; lamentablemente, el editor no da ninguna fecha y ello impide situar con exactitud cuando fue realizada la grabación²⁰⁸. El sello Chandos produce la *Iberia* del británico Nicholas Unwin, realizada entre el 6 y 9 de septiembre. Esta edición es una de las que proporcionan la información completa acerca de los detalles de producción del disco, algo que es de agradecer, ya que facilita la labor del discógrafo al momento de catalogar el registro.

Brilliant Classics edita y saca al mercado en octubre de 2001 una integral de *Iberia* realizada supuestamente por la pianista argentina Karin Lechner. Ese mismo mes la productora rectifica y declara que en realidad se trata de una reedición de la versión de Ricardo Requejo de los años ochenta²⁰⁹.

Miguel Baselga inició en 1998, bajo la producción del sello Bis, el proyecto de grabación de toda la música para piano de Albéniz. No obstante, es

²⁰⁵ Las sesiones de grabación se realizaron específicamente los días 20 y 21 de enero y 24 de febrero de 1998. Este pianista británico ha realizado un número considerable de grabaciones integrales para piano solo de compositores como Brahms, Debussy, Falla entre otros y a la fecha de esta grabación de *Iberia* el pianista ya tenía la experiencia de 10 años de grabar para Nimbus.

²⁰⁶ Este pianista tiene una trayectoria establecida dentro de la interpretación de la música contemporánea, muestra de ellos son varios estrenos mundiales ha realizado.

²⁰⁷ Este pianista nacido en Nuevo Laredo Tamaulipas, es graduado de la Juilliard School of Music.

²⁰⁸ Existe un registro incompleto editado por Alfa Delta, con depósito legal de 1995. Ninguna de estas ediciones da información sobre la grabación ni a cerca pianista, quien es uno de los músicos que no aparece en el *Diccionario de la música hispana e hispanoamericana* y sobre el cual no existen datos biográficos en Internet.

²⁰⁹ Para mayor información véase el apartado 1.1.2.3 de este trabajo.

hasta marzo de 2002 que graba el cuarto cuaderno de *Iberia* y por esa razón ocupa este lugar dentro de la historia cronológica de la integral.

El registro de Joyce Hatto, realizado en enero de 2003 en los estudios de grabación del Sello Concert Artist, en realidad es una edición truncada. A principios de 2007 se destapó públicamente el caso de esta pianista británica y según Malik Farhan su *Iberia* se basa en la grabación de Jean-François Heisser²¹⁰.

1.3.4 Celebrando las conmemoraciones (2004-2010)

En 2004 se llevan a cabo un total de seis grabaciones. El primero fue Ángel Huidobro²¹¹ al realizar en enero su versión publicada por Several Records como SRD-298/9. Hervé Billaut graba su integral el 26 de abril bajo el sello Lyrinx, con el número de catálogo Lyr.2217 y tiene la peculiaridad de ser la primera en aparecer en formato de súper audio CD.

Hisako Hiseki lleva a cabo su primer registro entre el 14 y 17 de mayo de 2004. Esta intérprete originaria de Japón y residente en Barcelona es también la autora de una edición de la partitura de *Iberia* publicada por la editorial japonesa Kataribe Bunco. En los meses de abril y agosto de ese año, el pianista canadiense Marc-André Hamelin realiza su versión para el sello Hyperion (67476-7). La grabación fue llevada a cabo en Henry Wood Hall localizado en la ciudad de Londres.

La pianista madrileña Rosa Torres-Pardo ofreció un recital con la integral de *Iberia* el 13 de agosto de 2004 dentro del Festival de Música Isaac Albéniz. El Sello Glossa Music se encargó del registro de la interpretación y lo publicó con el número de catálogo GSP 98005. Dicha grabación de Torres-Pardo incluye además algunas piezas tocadas por ella, al día siguiente del concierto en el piano del Museo de Camprodón.

El registro integral de Valentina Díaz-Frénot fue grabado en junio y octubre de 2004 en la Villa Siemens de Berlín y distribuido por la Discográfica Pretal en Argentina. Esta intérprete es egresada del Conservatorio Nacional de Buenos Aires y preside en la actualidad el Consejo Paraguayo de la Música, además ha sido miembro del Comité Ejecutivo del Conseil International de la Musique/UNESCO.

Entre marzo y abril de 2006, el madrileño Luis Fernando Pérez lleva a cabo la grabación de *Iberia* en el Aula de Música de la Universidad de Alcalá de Henares para el sello Verso (VRS2045); el intérprete escribió el texto del folleto. Ese mismo año se realiza la integral de Olivier Chauzu, la cual fue publicada por Calliope en enero de 2007. Este pianista se formó en el Conservatorio Nacional de Música de París a finales de la década de 1980 y en el año 2000 obtuvo un doctorado en Estudios Ibéricos. Su versión de tiempos un poco lentos e inseguros contrasta con una portada llamativa que discutiremos más adelante cuando se aborde la iconografía de las carátulas.

²¹⁰ El subapartado 1.1.2.3 proporciona información general sobre este caso y el apartado 6.5.3 incluye la comparación temporal de la versión de Hatto frente a una muestra de 44 integrales.

²¹¹ Nacido en 1967, actualmente es Profesor numerario de Contrapunto del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Además, este versátil músico también ha sido maestro repetidor del Teatro Real de Madrid y ha estudiado acordeón clásico. En la ficha biográfica incluida en apéndice B se puede encontrar más información sobre su trayectoria.

La americana Sally Christian realiza su grabación en la San Domenico Recital Hall —localizada en San Anselmo, California— durante el mes de febrero de 2007 y su trabajo fue producido por Classical West Inc. En ese mismo mes, del otro lado del atlántico, específicamente en la Chapelle de l'École Nationale de Musique de Blois (Francia), Bernard Job registra su integral para el sello Perspectives Musicales.

Fukuma Kotaro es el pianista más joven del grupo al dejar constancia sonora de *Iberia* con tan sólo 25 años de edad. Realizó tal proeza discográfica los días 10-11 y 15-16 de octubre de 2007 para el sello Harmony Japan que publicó su trabajo con el número de catálogo HCC 2041/42. A este músico, nacido en Tokio en 1982, sólo se le acercan los madrileños Eduardo Fernández y Luis Fernando Pérez que realizaron sus registros con alrededor de 28 y 29 años, respectivamente²¹². Estos tres jóvenes intérpretes destacan por su precocidad en cuanto a la grabación de esta obra comparados con el resto de pianistas y en especial en contraposición al registro que Torra realizó con ochenta años.

En 2008 el sello Cassiopée Disques produjo un disco compacto en París que incluye *Iberia* interpretada por Henriette Rembrandt, pianista proveniente de los Países Bajos que estudió en Francia.

La japonesa Hisako Hiseki es la siguiente artista después de Alicia de Larrocha en realizar una segunda versión. El registro fue hecho el 3 de diciembre de 2008 y el 20 de enero de 2009 por el sello discográfico Opticdata.

Eduardo Fernández lleva a cabo su registro integral en los Estudios Cezanne de Madrid el 12 y 13 de enero de 2009. Un mes después, el canario Gustavo Díaz-Jerez realiza su grabación bajo el patrocinio de la Sociedad Española de Musicología.

Yukiné Uehara se embarca en un proyecto para grabar cuatro discos compactos con música de Albéniz y en cada uno de ellos aparece un cuaderno de *Iberia*. La compañía japonesa ALM Records materializa dicho trabajo entre 2006 y marzo de 2009²¹³.

El sello Autor edita la versión integral de Marisa Montiel en febrero de 2009, justo a tiempo para ser presentada en mayo coincidiendo con los actos de celebración en relación con la figura del compositor. Andrés Ruiz Tarazona comenta que Montiel es la primera pianista andaluza en grabar esta obra de Albéniz. El registro ocurrió en las instalaciones de la Fundación Juan March aunque el set no indica la fecha exacta.

La grabación de *Iberia* por la pianista estadounidense Benita Meshulam estaba programada para junio de 2009, de acuerdo con la información incluida en su sitio Web²¹⁴. Sin embargo, poco después la referencia fue eliminada, lo que quizá significa que el proyecto se vino abajo y se desestimó.

Del 1 al 4 de junio es Jean-François Heisser quien lleva a cabo su segundo registro de *Iberia*. Es una versión capturada en la Chapelle Saint-Martin de Méjan, Arles, Francia. El embalaje de esta grabación en CD tiene formato de libro e incluye algunas muestras del trabajo fotográfico de Isabel Muñoz.

²¹² Mayor información sobre la edad del grupo de pianistas al momento de acometer el registro integral se puede encontrar en el apartado 3.3 del presente trabajo.

²¹³ Las fechas de las sesiones de grabación para el segundo, tercero y cuarto cuaderno son las siguientes: 4-5 de julio de 2007, 29-30 de mayo de 2008 y 17-18 de marzo de 2009, respectivamente. La referencia del primer cuaderno no fue publicada por el sello y suponemos que se realizó en 2006.

²¹⁴ La dirección es www.benitameshulam.com.

Por último, Artur Pizarro graba la integral en la fábrica de pianos Julius Blüthner Pianofortefabrik GmbH, situada en Leipzig, Alemania, los días 2 al 6 de septiembre de 2009. Fue producida por Linn Records y es comercializada en varios formatos a través del sitio Web de este sello.

Habría que decir que está pendiente una segunda versión por Blanca Uribe proyectada a realizarse durante 2010. La referencia apareció en una nota de la revista *El Eafitense* en enero de ese año: «Hoy la maestra Uribe considera que es el momento de aceptar el ofrecimiento que tiene de volver a grabar su interpretación de la Suite Iberia en Barcelona»²¹⁵. Sin embargo, quizás esta tentativa también se ha cancelado ya que no hay ninguna noticia nueva con relación a ello.

A partir de 2010 no ha surgido ninguna novedad en el mercado, a excepción de los registros realizados en 2009 y que por motivos de producción salieron un año después. Pasadas las conmemoraciones de 2009-2010, es quizá poco rentable para los sellos lanzar nuevas versiones por algún tiempo.

1.3.5 Visión global

De manera resumida se puede decir que la distribución de los registros de *Iberia* ocurrió así: se realizaron cinco grabaciones en cada una de las décadas de 1950²¹⁶ y 1960. En los años setenta se registran cuatro interpretaciones (entre 1972-1976). En el decenio de 1980 se producen sólo tres integrales. En contraste, son publicadas doce versiones en la década siguiente, casi una por año a excepción de 1994, juntándose algunas en el bienal 1998-1999.

Ya en la primera década del siglo XXI salen al mercado 17 grabaciones²¹⁷, que se concentran principalmente en 2004 y 2009, ambos años con seis registros cada uno²¹⁸. La eclosión de múltiples trabajos se debe a que fueron proyectados para comercializarse antes y durante los festejos de 2009-2010 relacionados con el centenario del fallecimiento y el 150º aniversario del nacimiento del compositor.

Los primeros registros fueron motivados en parte previendo el centenario del onomástico de Albéniz a celebrarse en 1960 y se observa que, después de 1958 no se realizó ninguna grabación integral hasta 1966 cuando aparece la de Aldo Ciccolini, con excepción de la publicación en estéreo en 1962 de una versión de Larrocha por el sello Hispavox.

Tomando todo ello en cuenta, se puede estimar que pasados los homenajes del bienio 2009-2010, el número de grabaciones decrecerá de acuerdo con el patrón moldeado a través del tiempo y prueba de ello es que no se publicó ninguna versión completa en 2011. Además, es previsible que la integral de *Iberia* sea aplazada durante un tiempo por las casas discográficas para evitar saturar el mercado, si bien pueden aparecer alguno que otro registro aislado y la reedición de ciertas interpretaciones en los próximos años.

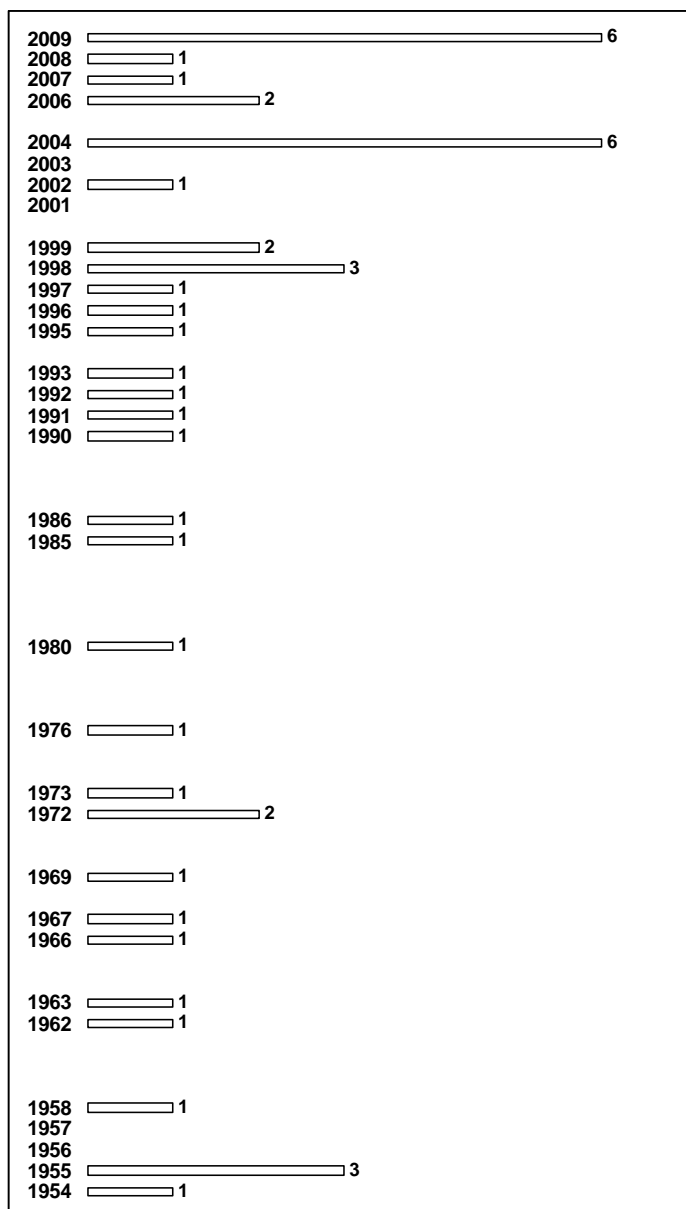
²¹⁵ Sandra Gaviria; Sandra Valencia, "Blanca Uribe: Honroso premio Albéniz" [en línea], *El Eafitense*, 93, July 15 2009, p. 17, Medellín (Colombia), Universidad Eafit, Disponible en: <http://issuu.com/eleafitense/docs/eafitense-93> [consulta: 10 enero 2010].

²¹⁶ La versión de Kohler no se toma en cuenta ya que no fue publicada.

²¹⁷ Este total no incluye las supuestas versiones de Karin Lechner y Joyce Hatto que aunque se publicaron deben ser consideradas como productos defectuosos de la industria discográfica.

²¹⁸ Entre los cuales no se contabilizan los proyectos discográficos de Meshulam e Uribe ya que no se han materializado todavía.

La gráfica 1-1 es una relación sintética que sólo muestra el año de grabación, no obstante, para escribir el relato se tuvo que investigar la fecha exacta en que ocurrió cada registro para poder ordenar a los pianistas que grabaron en un mismo año.



Gráfica 1-1 La producción de grabaciones integrales por año

Como se anticipó en la introducción, el ensamblar el rompecabezas sobre la historia cronológica de la grabación integral requirió una investigación detallada y una extensa consulta de fuentes variadas de todo tipo. Además, demandó la compra de versiones recientes y el cotejo de todas las entradas discográficas.

Todo esto constituye información nueva e inédita, ya que los anteriores investigadores solo realizaron índices discográficos parciales conformados por las grabaciones contemporáneas a su investigación pero no fueron más allá de ello, ni comentaron los pocos registros incluidos en sus discografías, con contadas excepciones, como los trabajos de Odriozola y Romero.

Este estudio se separa lo suficiente de la composición de *Iberia* y se encarga de documentar de manera sistemática y rigurosa el legado sonoro correspondiente a la integral de esta obra, acumulado durante más de medio siglo. Además, abre una línea de investigación sobre las fechas de grabación, que en el caso de los registros integrales no es un asunto insignificante y los resultados encontrados constituyen parte del valor de esta tesis doctoral.

2 ASPECTOS COMPLEMENTARIOS DEL REGISTRO INTEGRAL

Este capítulo analiza los aspectos complementarios de los registros sonoros. En primer lugar, se aborda la relación entre los pianos que pertenecieron a Isaac Albéniz y las marcas de instrumentos empleadas en las grabaciones integrales. Luego, se comentan las distintas ediciones disponibles de la partitura y las utilizadas por los artistas para preparar sus proyectos de grabación. El tercer apartado trata la presencia de la integral de *Iberia* en los distintos soportes sonoros; así como las compañías discográficas y los lugares donde se realizaron los registros. Por último, se estudian los folletos que acompañan a los discos compactos, haciendo especial énfasis en la narrativa presente en estos textos.

2.1 EL PIANO

2.1.1 Los instrumentos de Albéniz

Es curioso que no existan referencias completas acerca de los pianos que tuvo Albéniz y que tampoco ningún investigador haya escrito específicamente sobre ellos. En este apartado se comenta lo poco que existe en la bibliografía albeniziana sobre el tema y de manera complementaria se ofrece información concerniente a las marcas de pianos utilizadas en las grabaciones integrales.

Esta línea de investigación se abre con la intención de dilucidar si las características del instrumento influyeron en su escritura pianística o, por el contrario, no existe tal nexo, en cuyo caso lo que hizo el compositor fue trascender las posibilidades del teclado y exigirle al pianista nuevas combinaciones tímbricas.

En una carta fechada el 6 de octubre de 1907, Albéniz le describe a Joaquim Malats lo que podría encontrar si decidiera pasar un tiempo en su casa de París; la lista incluye dos pianos: uno vertical y otro de cola¹. Pero, ¿cuáles eran y de qué compañía? no lo especifica la carta.

¹ Paula García Martínez, “El epistolario Albéniz-Malats. El estreno de *Iberia* en España”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 17, Madrid, ICMMU, 2009, p. 182.

Se sabe que el músico tenía un piano de cola de la marca alemana Rönisch (ilustración 2-1)² y que es conservado en la actualidad en el Museo de la Música de Barcelona (ilustración 2-2)³. Walter Clark lo menciona brevemente en una nota al pie: «El Museo de la Música tiene una bonita obra expuesta dedicada a él que muestra muchos de sus artículos personales, incluyendo su piano Rönisch de 1905 con monograma»⁴.



Ilustración 2-1 Piano Rönisch de Albéniz en su casa de Barcelona



Ilustración 2-2 El piano Rönisch en el Museo de la Música de Barcelona

La descripción de dicho instrumento por parte del Museo de la Música es la siguiente⁵:

Piano de cola
 Rönisch, Carl (Autor)
 ca. 1905
 Dresde / [Alemania]
 330 x 1480 x 1980 mm
 Madera (abeto, ébano) / marfil / metal (acero, bronce,)
 MDMB 1240
 Fondo: Albéniz, familia
 Cordófono con puente, percutido con teclado
 Decoraciones: el piano es de media cola, lacado negro; sobre la tabla armónica hay un refuerzo de metal con barras y plancha siguiendo la curva, en la plancha hay 3 escudos calados en relieve y la marca Rönisch
 Forma: cola de curva doble

² Biblioteca Nacional de Francia, “Le piano d’Isaac Albéniz dans sa maison de Barcelone” [Imagen escaneada] BNF Richelieu Musique fonds estampes Albéniz 003 1974, 1 duplicado de fotografía, 16 x 17 cm. <http://catalogue.bnf.fr/servlet/biblio?idNoeud=1&ID=38641313&SN1=0&SN2=0&host=catalogue> [consulta: 20 marzo 2011].

³ Carl Rönisch, “Piano de cola, Dresden, ca. 1905”, Museo de la Música: Fondo Isaac Albéniz, Barcelona, Fotografía © Gabriel Serra Llimona, Ruta: Colecciones, Catálogo en línea, Albéniz, buscar. Disponible en: <http://colleccio.museumusica.bcn.cat/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&lang=es> [consulta: 22 marzo 2011].

⁴ Walter Aaron Clark, *Isaac Albéniz: retrato de un romántico*, (trad. Paul Silles), Madrid, Turner, 2002, p. 377. [nota 52]. El traductor quiso decir firma.

⁵ Carl Rönisch. Piano de cola. Dresden, ca. 1905. Fondo Isaac Albéniz. Museo de la Música, Barcelona. La descripción está escrita en catalán y puede consultarse en el siguiente enlace: <http://colleccio.museumusica.bcn.cat/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/moduleContentFunctionBar.viewType&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=3&sp=SdetailView&sp=0&sp=Sdetail&sp=1&sp=F&sp=SdetailView> [última consulta: 22 marzo 2011].

Teclado: 88 teclas de La-2 en Do7
 Efectos: 2 pedales, forte y 1 cuerda
 Mecánica: doble escape
 Patas: 4: 3 de gruesas torneadas sobre ruedas y 1 en el centro con dos columnas para sujetar los pedales
 Exterior de madera lacada negro; estructura interna con placa metálica, barras de refuerzo y clavijero metálico; tabla armónica de abeto con veta transversal barnizada; teclas naturales chapadas de marfil, [teclas] negras de ébano; cuerdas de acero, las graves, de La-2 en Sib-1; entorchadas de bronce
 Las cuerdas de los bajos se cruzan en sentido oblicuo hacia el centro de la cola
 Rönisch (inscripción incrustada en latón en la tapa del teclado)
 Carl Rönisch Dresde N. Königl Schew Hof. Piano Forte Fabric trade mark (inscripción en la tapa armónica en policromía)
 I. Albeniz (inscripción incrustada en latón en la tapa del teclado en forma de la firma del músico)
 Dimensiones:
 Teclado: 1230 mm
 Tecla natural [blanca]: 23 x 23 x 151 mm
 Tecla alterada [negra]: 12 x 12 x 95 mm

Resalta que el ejemplar ostente la firma del músico grabada en la parte interna de la tapa del teclado y es interesante que fuera producido alrededor de 1905, ya que a finales de ese año Albéniz empezaría la composición de *Iberia*. Sin embargo, intriga que sólo tenga dos pedales pues si tuviera tres se podría decir que en este piano compuso aquellos números de la colección que especifican el uso del tercer pedal para ciertos pasajes.

Este instrumento fue donado por la familia Albéniz en 1984 según la noticia que publicó la propia institución, en la cual se detalla que:

Durante los años finales de su existencia, Albéniz pasó muchas horas sentado ante el piano de cola Rönisch que tenía en su estudio, escribiendo la obra que le hizo famoso: la suite *Iberia*. Gracias a la donación que hizo la familia del compositor, el Museo de la Música conserva este instrumento y en los últimos años lo ha sometido a un proceso de restauración para que vuelva a sonar.

El resultado de la restauración que ha llevado a cabo el Museo de la Música deja el piano Rönisch en unas condiciones muy parecidas a las que tenía cuando fue utilizado por Albéniz como instrumento de trabajo para la composición y estudio. Las interpretaciones y grabaciones que se puedan hacer con el instrumento, en manos de pianistas conocedores de la obra de Albéniz, serán una muestra muy cercana a la sonoridad que el compositor buscó en su música⁶.

Esperemos que pronto algún músico especialista se interese en realizar una grabación integral de *Iberia* en este piano ya restaurado.

⁶ Museu de la Música, *Restauració del piano d'Isaac Albéniz* [en línea], Disponible en: http://w3.bcn.es/V01/Serveis/Noticies/V01NoticiesLlistatNoticiesCtl/0.2138,285254511_2857592_05_1_864495465.00.html?accio=detall&home=# [consulta: 9 mayo 2011]. Texto original: «Durant els darrers anys de la seva vida, Albéniz va passar moltes d'hores assegut davant del piano de cua Rönisch que tenia al seu estudi, escrivint l'obra que el va fer famós: la suite Iberia. Gràcies a la donació que en va fer la família del compositor, el Museu de la Música conserva aquest instrument i en els últims anys l'ha sotmès a un procés de restauració per tal que torni a sonar. El resultat de la restauració que ha dut a terme el Museu de la Música ens deixa el piano Rönisch en unes condicions molt semblants a les que tenia quan fou utilitzat per Albéniz com a instrument de treball per a la composició i estudi. Les interpretacions i enregistraments que es puguin fer amb aquest instrument, en mans d'intèrprets coneixedors de l'obra d'Albéniz, seran una mostra molt propera a la sonoritat que el compositor va buscar en la seva música».

Por otro lado, el Museo Isaac Albéniz de Camprodón conserva dos pianos que el compositor tocó en algún momento de su vida, uno vertical y otro de cola (ilustraciones 2-13 y 2-14)⁷.

Pablo Meléndez-Haddad escribió a propósito de la inauguración de este museo: «Las joyas indudables de la colección serán dos pianos que conocieron la mano de Albéniz; uno de ellos, de marca Bechstein, era el que utilizaba el músico en sus estancias en Londres»⁸. Jordi Berdala, Consejero de Cultura de Camprodón, dijo: «[Es un] piano que estaba en Palma de Mallorca y que ha sido utilizado por muchos intérpretes a su paso por esta ciudad, incluyendo a Rubinstein»⁹.



Ilustración 2-3 Piano vertical, Museo Isaac Albéniz, Camprodón



Ilustración 2-4 Piano de cola Bechstein, Museo Isaac Albéniz

Miguel Baselga tocó en la inauguración del Museo el 24 de abril de 1999, y proporciona más datos sobre el pasado del instrumento en una entrevista dada algunos meses después:

Es el piano que pertenecía a Francis Money-Coutts y que regaló Francis Money-Coutts a la mujer de Albéniz cuando Albéniz murió. Ese piano – que lo tenía (...) en Londres –, (...) es un Bechstein que está – lógicamente – hecho bastante polvo, pero todavía suena y se puede tocar. Yo toqué en él *Torre Bermeja* – porque pidieron que fuera una cosa muy breve, que son cuatro minutos –, y la verdad es que todavía funciona¹⁰.

⁷ La fotografía del piano vertical aparece en el siguiente enlace: Martín Ferré (ed.), “Grandes maestros de España: Isaac Albéniz”, *Cercle Humanista Multinivell, just another WordPress.com site* [WordPress Site], Fotografía titulada ‘Primer piano de Albéniz (museo)’, <http://cerclesbd.files.wordpress.com/2011/02/albeniz-primer-piano.jpg> [consulta: 25 marzo 2011]. La fotografía del piano de cola se incluye en: Antoni Mir, “Álbum familiar y recuerdos de Isaac Albéniz” [en línea], *La guitarra balear* [Blogspot], Fotografía titulada ‘Piano Bechstein, regalo de Money Coutts a Enriqueta Albéniz. Museo Isaac Albéniz (Camprodón)’, Disponible en: <http://laguitarrabalear.blogspot.com/2009/04/abum-familiar-y-recuerdos-de-isaac.html> [consulta: 27 marzo 2011].

⁸ Pablo Meléndez-Haddad, “Al fin un museo para Albéniz”, *ABC* (cultural), Madrid, 17/4/1999, p. 49.

⁹ Jordi Berdala citado por P. Meléndez-Haddad, “Al fin un museo...”, p. 49.

¹⁰ José Luis García del Busto, “Entrevista a Miguel Baselga”, *Diálogos*. Radio Clásica, Radio Nacional de España, 10/1999. Entrevista “rescatada” por Pablo Ransanz Martínez para *Sinfonía Virtual*, nº 20, julio, 2011, p. 23. www.sinfoniavirtual.com Disponible en: http://www.sinfoniavirtual.com/revista/020/entrevista_garcia_busto_miguel_baselga.pdf [consulta: 11 julio 2011].

Baselga plantea también una cuestión importante sobre los pianos de los compositores que tanto intérpretes como musicólogos deberían indagar más:

[...] hay una cosa que a mí me inspiraba mucha curiosidad, que fue en realidad por lo que fui a Camprodon, y es que muchas veces, ves la partitura, y piensas: “¿Cómo sería el piano de Albéniz...?” A lo mejor, un piano distinto. No, no, no. Es un piano exactamente igual (...). La única diferencia es que a la última octava aguda le faltan dos notas – en vez de terminar en do, termina en la –, pero bueno... El piano es exactamente el mismo, los pedales funcionan exactamente igual, y yo tengo en mi casa un piano que es muy, muy parecido a ese.

[...] debe tener unos setenta de cola, una cosa así... Unos setenta y siete... Un poquito menos de media cola. Y siempre es agradecido estudiar o saber cómo es el instrumento del músico que estás interpretando, porque por lo menos... Si la obra fue concebida en un piano con estas características, pues esto es lo que supongo que él quería...¹¹.

Como bien intuye este pianista, el instrumento de un compositor puede dar pistas sobre las características sonoras de una obra creada en él. En este caso, el Bechstein sirve de guía para las obras musicales realizadas por Albéniz durante la época que vivió en Londres.

Notemos además, que el músico dejó constancia de la composición de *Iberia* entre diciembre de 1905 y enero de 1908, con su firma y fecha en la hoja final del manuscrito de cada pieza. Alrededor de ese tiempo, aún existía un mercado dividido en cuanto a las áreas de influencia de las firmas de pianos, provocando que los intérpretes tocaran en instrumentos distintos dependiendo del lugar y del organizador del concierto. No obstante, según Walter Clark el compositor tenía afinidad hacia la firma Érard¹².

Un ejemplar de esa fábrica le perteneció al artista de acuerdo con el comentario de la pianista Blanche Selva: «El jueves comí en casa de Albéniz con Dukas; le toqué sus piezas muy mal; su piano es un Érard que detesto y él cierra la tapa y le instala un atril tan alto al gusto de Dukas que al girar las páginas me ha despistado, y ha hecho que no pudiera tocar las piezas como las sabía»¹³.

También se debe considerar que Albéniz aceptó una invitación de la Érard & Co. para dar una serie de conciertos en la Exposición Universal de 1888, donde ofreció con éxito 20 recitales entre agosto y octubre de ese año. Además, en una carta suya a Malats, le recomienda la manera de interactuar con los fabricantes: «Vi a Blondel, y le hablé; el hombre se halla algo resentido contigo pues pretende que en todos tus conciertos jamás tocas un Érard; en definitiva, no entiendo tu sólida antipatía por dichos instrumentos»¹⁴.

Montserrat Bergadà ofrece una opinión diferente sobre Malats cuando escribe: «Ya hemos señalado con anterioridad la preferencia de los pianistas catalanes, especialmente los alumnos de Bériot, por esa marca de pianos. Téngase en cuenta que Malats había recibido un piano Érard, al ser nominado para el

¹¹ J. L. García del Busto, “Entrevista a Miguel...”, p. 23. Se ha respetado la puntuación de la cita escrita, que es, en realidad, una transcripción de las palabras dichas por el pianista en una entrevista. De ahí que aparezcan tanto los tres puntos entre paréntesis, pertenecientes al original; así como aquellos entre corchetes para indicar la omisión de parte del texto en este trabajo.

¹² W. A. Clark, *Isaac Albéniz: retrato...*, p. 377.

¹³ “Carta original manuscrita de Blanche Selva a Carlos, René y Madame de Cástera, París, 19-X-1907: Fondo Selva”. Citado en: M. Font Batallé, “Blanche Selva...”, p. 195.

¹⁴ P. García Martínez, “El epistolario Albéniz-Malats...”, p. 176.

primer premio»¹⁵. Sin embargo, en relación con este intérprete, el que obtuviera un ejemplar de esta compañía como galardón no necesariamente significa que fuera su marca preferida, a menos que él hubiera escogido el tipo de instrumento. Se desconoce cuál fue el destino de este piano.

A Malats también le perteneció un Gaveau, según deja constancia el traspaso realizado por la esposa del pianista: «En octubre de 1924 Mercedes Ros donó el piano marca Gaveau que había pertenecido a su marido al Ayuntamiento de la ciudad, donde se decidió su ubicación en la Escuela Municipal de Música»¹⁶.

Hay que añadir algo más para completar lo mencionado hasta ahora; se trata de un extracto del libro sobre pianismo francés de Charles Timbrell:

En general, los enfoques de los maestros extranjeros —basados principalmente en el repertorio alemán y ruso, y en los avances hechos por los constructores de piano alemanes— fueron vistos como irrelevantes por el quehacer musical francés. Esta actitud de satisfacción personal influyó a su vez en la fabricación de pianos. Incluso los constructores de teclado posteriores a 1900 continuaron la producción de un tono débil e instrumentos estilo salón que fallaron en reflejar los cambios en el estilo de interpretación, composición y enseñanza que se estaban produciendo en el resto del mundo. Por tanto, al tiempo de su debut parisiense de 1904, Arthur Rubinstein no pudo encontrar un piano Érard, Pleyel o Gaveau que no fuese “delgado” o “débil” comparado con su favorito Bechstein¹⁷.

No cabe duda que existieron varias tendencias en la manera de construir los pianos por parte de los fabricantes para adecuarse a los distintos repertorios nacionales de música. En particular, sabemos que Albéniz tenía un Érard y un Rönisch, cada uno proveniente de tradiciones distintas —francesa y alemana, respectivamente—, ello plantea una disyuntiva fundamental pues pensamos que las piezas de *Iberia* sonarían diferente, en uno u otro, por las características intrínsecas de estos dos tipos de instrumento.

Además, sería importante conocer el número exacto de pianos y su localización en los distintos domicilios de Albéniz; pues, al relacionar esta información con la fecha de composición y la ciudad indicada en los manuscritos, se podría saber en cual piano compuso cada pieza. Esta línea de investigación queda pendiente al requerir una búsqueda exhaustiva de rastros para dar una respuesta adecuada, debido a varias mudanzas de la familia y la falta de información sobre los bienes y muebles depositados en cada morada.

Descifrar la manera en que Albéniz consiguió sus pianos también sería significativo, ¿acaso fueron fabricados de forma especial por alguna casa constructora? El que uno de ellos tenga su firma incrustada hace posible dicha suposición. Resolver estas dudas es relevante pues ello permitirá ahondar más

¹⁵ M. Bergadà Armengol, “Les Pianistes catalans...”, Cita original: «Nous avons déjà remarqué l'attrance des pianistes catalans, surtout les élèves de Bériot, pour cette marque de pianos. Signalons par ailleurs que Malats avait reçu un piano Érard, étant premier nommé lors du premier prix». En relación con esto habría que decir que, efectivamente, el Conservatorio de París premiaba a sus alumnos ganadores de primeros premios con instrumentos musicales. Por ejemplo Sarasate recibió un violín de la marca Gand al ganar un primer premio de violín en el Conservatorio. véase referencia en Ayuntamiento de Pamplona, “El legado”, *Exposición Pablo Sarasate* [en línea] Disponible en <http://www.pamplona.net/pablosarasate/index-es.html%20> [consulta: 10 enero 2011].

¹⁶ P. García Martínez, “El epistolario Albéniz-Malats...”, pp. 157-158.

¹⁷ Charles Timbrell, *French pianism: a historical perspective*, 2nd ed., London, Kahn & Averill, 1999, pp. 253-254.

acerca del tipo de instrumento preferido por Albéniz en general y el que tenía en mente para la concepción e interpretación de esta obra.

Asimismo, se podría confirmar que el compositor pensaba en un piano de concierto que tuviera un tercer pedal, ya que lo indicó en varias piezas de la colección, sin embargo, los tres primeros pianos mencionados aquí sólo tienen dos pedales y sobre el Érard no hemos encontrado la información técnica.

Estos argumentos son relevantes y la respuesta a tales interrogantes ofrecería un referente con relación al piano del músico, que podría ser comparado con los instrumentos empleados por los intérpretes para la grabación integral de *Iberia*.

2.1.2 El piano utilizado para la grabación

Veintiocho registros proporcionaron la marca del instrumento utilizado para la sesión de grabación y se dividen así: veintidós de ellos eran pianos de la compañía Steinway & Sons y seis de otras marcas: Yamaha, Baldwin, Blüthner, Bösendorfer, C. Bechstein y Pleyel. Sin embargo, el resto de grabaciones integrales no indicó ninguna referencia.

La siguiente tabla muestra el tipo de piano empleado por los intérpretes para el registro integral de *Iberia* y se ha respetado la manera en que aparece el nombre del instrumento en los discos para señalar la falta de homogeneidad de la información.

Piano	Intérprete	Piano	Intérprete
American Steinway D	Christian	Steinway & Sons	Hamelin
Baldwin SD-10	Aybar	[Steinway & Sons]	Hiseki (2)
Blüthner concert grand piano (serial number 151893)	Pizarro	Steinway & Sons	Okada
Bösendorfer	Requejo	Steinway & Sons D-274, Serial # 575.364	Ish-Hurwitz
C. Bechstein	Díaz-Frénol	Steinway & Sons, gran cola	Huidobro
Hamburg Steinway	Peña	Steinway & Sons, Model D	González
[Pleyel]	Querol	Steinway (Londres)	Orozco
Stenway	Uribe	Steinway D (Grand Piano)	Baselga
Steinway	Billaut	Steinway D-247	Montiel
Steinway	Heisser (1)	Steinway model D	Unwin
Steinway	Helffer	Steinway piano	Baytelman
Steinway	Larrocha (1)	Steinway&Sons 446.160-D	Hiseki (1)
Steinway	Muraro	Steinway, D-type full concert	Fukuma
Steinway	Rembrandt	Yamaha de concierto CF III	Pérez

Tabla 2-1 Marcas de pianos empleadas para la grabación integral de *Iberia*

En relación con la versión realizada por Leopoldo Querol, sabemos que se valió de un piano Pleyel gracias al dato impreso en las etiquetas del álbum LP original aunque en la remasterización no se menciona la marca¹⁸. Respecto a la grabación de Rosa Torres-Pardo, al ser una artista Yamaha, es probable que se utilizara un ejemplar de esa compañía japonesa. La referencia del instrumento

¹⁸ En este caso la edición original indica el nombre del instrumento y la reedición da la fecha y lugar de grabación.

manipulado por Uribe fue tomada de una reedición parcial en casete. En caso de que el registro de Eduardo Fernández haya sido efectuado dentro de los estudios Cezanne de Madrid se podría suponer que utilizó el piano de cola Yamaha C7 mencionado en la ficha técnica del lugar.

El set de Torres-Pardo incluye también las interpretaciones de ‘Evocación’, ‘El puerto’, ‘Almería’ y ‘El Albaicín’, tocadas en el Bechstein conservado en el Museo Isaac Albéniz de la Ciudad de Camprodón. El sonido es un poco apagado, quizá debido a las condiciones del instrumento y a lo reducido de la sala del Museo. No obstante, se podría argumentar que todos los números escogidos por la pianista presentan un carácter lírico y no requieren que la caja de resonancia produzca una gran sonoridad.

Es oportuno decir que sólo doce integrales del grupo mencionan en su ficha el nombre del técnico que ajustó el piano. La siguiente tabla informa sobre estos especialistas que contribuyeron al sonido que caracteriza cada proyecto discográfico.

Intérprete	Piano	Técnico
Baselga	Steinway & Sons	Greger Hallin (cuaderno I)
		Teodoro Ortiz Cabeza (cuaderno II, III y IV)
Billaut	Steinway & Sons	Jacques Racina
Christian	Steinway & Sons	Peter Clark
Fukuma	Steinway & Sons	Atsushi Usui
Heisser	Steinway & Sons	Lucien Vary
Hiseki	Steinway & Sons	Carles Sigüenza
Huidobro	Steinway & Sons	Silvano Coello
Ish-Hurwitz	Steinway & Sons	Michel Brandjes
Okada	Steinway & Sons	Takashi Iwasaki
Pizarro	Blüthner	Tsuyoshi Yamazaki
Requejo	Bösendorfer	Martin Scholz/Norbet Lüthi
Unwin	Steinway & Sons	John Eastoe

Tabla 2-2 Referencia de los afinadores de piano

El ejemplo más significativo es la grabación de Sally Christian, en cuyo folleto se incluye una fotografía y una reseña sobre Peter Clark, técnico-afinador quien realizó una modificación del piano de acuerdo a la obra que se grabaría:

Colaborando con la Sra. Christian en la búsqueda de un instrumento que pudiera transmitir óptimamente las enormes complejidades sonoras de *Iberia* de Albéniz, el Sr. Clark re-hizo y modificó un piano Steinway D, de manufactura americana, concretamente para esta grabación. El piano ha sido regulado tanto en sonido como en tono para recrear los instrumentos orquestales, más que el carácter unidimensional de una voz monocromática. La grabación tiene el ambiente acústico de amplitud y profundidad que uno podría escuchar sentado en frente de una orquesta completa. Algunas notas en particular tienen un característico sonido “florecente” o un inusual contenido armónico multicolor.

Aparte de esto, el instrumento cuenta con martinets específicamente diseñados y producidos, además de cuerdas en el registro bajo que fueron hechas de forma artesanal por Ari Isaac. Esta personalización permite a la artista tener un rango dinámico, unos tiempos más amplios y un dialogo de voces delineado. Estas técnicas crean imágenes horizontales que revelan elementos compositivos e interpretativos en una nueva manera¹⁹.

¹⁹ Sally Christian (int.), *Albéniz: Iberia* [CD], US, Classical West Inc 651047162628, © © 2009.

La colaboración mencionada en la cita anterior es del experto Ari Isaac, quien es un afinador que vive en Toronto Canadá y uno de los pocos constructores especializado en martinetes y cuerdas. Existe en Internet un interesante video de Sally Christian explicando las ventajas del trabajo de Ari Isaac, con ejemplos de ‘Evocación’ y el ‘Corpus Christi en Sevilla’²⁰.

Por último, comentamos que el proyecto del registro integral por Benita Meshulam programado para mediados de 2009 quizá se halla desestimado. La noticia de 2008 aún aparece en la página Web *Frederick Historic Piano Collection* donde se comentó acerca de un concierto suyo: «Esta es la tercera aparición de la Sra. Meshulam en nuestra serie histórica de piano. Ella planea grabar en junio de 2009 la suite *Iberia* de Albéniz con el piano Érard de 1877»²¹. Es una pena que se cancelara, pues su disco habría permitido descubrir como sonaría esta colección de piezas en un piano de finales del siglo XIX y, aún más, se hubiera convertido en una versión importante al tomar en cuenta que el compositor tenía un instrumento de esta marca.

2.1.3 La preferencia de algunos artistas del grupo por ciertas marcas

La grabación de Ricardo Requejo fue realizada con un piano de la casa vienesa Bösendorfer y se llevó a cabo en Austria donde quizás exista una preferencia y mayor disponibilidad de instrumentos austriacos y alemanes. Suponemos que ello ocurrió antes de que Requejo fuera artista Steinway, pues su nombre aparece en la lista de los pianistas asociados a esta compañía.

Jean-François Heisser es un músico que ha tenido una relación variada con el instrumento como señala esta cita: «su seriedad como intérprete le ha llevado a tocar con regularidad en los pianos históricos: las cuatro *Sonatas* de Weber para el sello Praga y el *Konzertstück* para Mirare fueron interpretados en un piano Érard. Con el director François-Xavier Roth y su orquesta “Los siglos”, alterna teclados modernos (los tres *Conciertos* de Bartók) e instrumentos de época (Saint-Saëns)»²². Sin embargo, para su primera versión de *Iberia* utilizó un Steinway & Sons y la segunda no especifica la marca empleada.

Artur Pizarro ofrece un argumento sobre los pianos en el texto de su autoría aparecido en su grabación integral, el cual transcribimos totalmente por su valor en el tema que nos atañe en este apartado:

Me gustaría dar una breve explicación de la elección del piano para esta grabación. Con los años me he interesado cada vez más en el piano, no sólo por ser el instrumento que toco y para el cual existe un asombroso repertorio, sino por el mecanismo en sí, lo que

²⁰ El enlace del video es: http://www.isaacpiano.com/video_testimonials.html.

²¹ Frederick Historic Piano Collection, “About the musicians: Benita Meshulam” [en línea], *Historical Piano Concerts Series*, Ashburnham, MA, Disponible en: <http://www.frederickcollection.org/Meshulam-08.html> [consulta: 10 julio 2011]. Texto original: «This is Ms. Meshulam’s third appearance on our Historical Piano Series. She plans to record Albéniz’s *Iberia* suite with the 1877 Erard piano in June, 2009».

²² “Jean-François Heisser” [Artistes biographies], *Caroline Martin Musique* [sitio Web], <http://www.caroline-martin-musique.com/artistes/heisser/heisser.html> [consulta: 18 agosto 2008]. Texto original: «Son exige d’interprète le pousse à jouer régulièrement sur pianos historiques (Weber, les quatre Sonates chez Praga, *Konzertstück* chez Mirare, sur piano Erard). Avec le chef François-Xavier Roth et son orchestre “Les Siècles”, il alterne claviers modernes (les trois *Concertos* de Bartók) et instruments d’époque (Saint-Saëns)».

puede hacer y el porqué de ello. Esto me ha llevado a entablar muy interesantes relaciones con un número de constructores de piano, y sin la riqueza y variedad de sus instrumentos me sentiría yo muy limitado y restringido.

Poseo ejemplares de varias marcas: Bechstein, Broadwood, Estonia, Gaveau, Longman & Broderip, Petrof y Steinway. Necesitaria realmente una isla desierta muy grande... Uno de los fabricantes con el que probablemente he tenido una larga asociación es Yamaha. También estoy encantado y enamorado del sonido y toque de los pianos de la marca Blüthner, quienes, en mi opinión, podrían ser los constructores más apegados al sonido original sin alteración. Tocarlos es realmente volver en tiempo al sonido de la “Edad dorada” de la construcción de pianos del período de entreguerras.

Este fue el punto de partida de mi elección. Quería un piano con un mecanismo no muy diferente a los pianos con los que pudieron haber estado en contacto Albéniz y Granados (principalmente Gaveans, Pleyels y quizás Érards), con un sonido acampanado ligeramente delgado. Un buen sonido de madera sobre alambre añejado. En cierta manera estaba buscando un sonido de la época sin la fragilidad física y las frustraciones de un piano de ese período. La marca Blüthner me ofreció eso y más. El hecho de que el ejemplar usado en particular fuera unas horas viejo, al momento de ser seleccionado, significó que el sistema era limpio y el piano era realmente mío para definirlo y moldearlo sin ninguna huella de manipulación anterior. Es decir, un piano con un sonido de principios de siglo con la calidad de construcción y fuerza de un instrumento nuevo y con un rapidísimo mecanismo. Eso es lo que Blüthner hace tan bien²³.

Como se puede apreciar en esta cita, Pizarro hace una selección del tipo de piano cuyo sonido y mecanismo más se aproxima a lo que pudieron conocer Albéniz y Granados. No obstante, en lugar de escoger un piano francés, se decantó al final por un piano alemán de reciente construcción con similares características pero sin las “deficiencias” de los instrumentos históricos.

Del mismo modo, es necesario ofrecer un comentario sobre las preferencias de Alicia de Larrocha debido a la difusión exitosa de sus grabaciones. En un artículo publicado en el *New York Times*, la intérprete deja entrever su peculiar relación con los pianos. Donal Henahan escribe:

Su visión liliputiense le da algunas ideas individuales acerca de su oficio, haciéndola consciente de pequeños detalles en los que otros pianistas nunca han pensado. [Larrocha dice:] “es especialmente difícil para mí cuando un piano tiene un mecanismo pronunciado”. [El autor del artículo explica: eso ocurre cuando la tecla debe descender un par de milímetros más de lo usual para que la nota suene]. “Con mi pequeña extensión de mano, justo esa mínima diferencia puede ser importante. También cada instrumento tiene notas más angostas o anchas. Los pianos europeos tienen teclas negras ligeramente más delgadas. En este país [US], son más anchas, por tanto es más difícil poner mis dedos entre ellas. Para mí eso puede hacer la diferencia”²⁴.

La diversidad de pianos no es asunto baladí ya que afecta a la mayoría de los intérpretes; quizás esto se nota en mayor medida al hacer un *tour* que al grabar

²³ Artur Pizarro, “My travel through the Spain of Albéniz and Granados” [My viaje a través de la España de Albéniz y Granados], [Folleto], pp. 7-8, en Artur Pizarro (int.), *Enrique Granados, Goyescas, Isaac Albéniz: Iberia* [SACD], UK, Linn Records CKD 355, © © 2010.

²⁴ Donal Henahan, “They’re mad about Alicia” (Ellos están locos acerca de Alicia), *The New York Times*, Jul 18 1976, p. 155. Proquest Historical Newspapers The New York Times (1851-2007) [Database]. Texto original: «Her Lilliputian view gives her some individual insights into her craft, making her aware of small points to which other pianists never have to give a thought. “It is especially difficult for me when a piano has a deep action” [That is when the key must be depressed a couple of millimeters further than usual before the note sounds]. “With my small stretch, just that little difference can be important. Also, every piano has narrower or wider keys. European pianos have slightly thinner black keys. In this country, they are thicker, so it is harder to put my fingers between them. For me, that can make a difference».

discos. Larrocha pasó gran parte de su vida en giras de conciertos y esta es otra de las cuestiones abordadas en dicho artículo:

Comprensiblemente, la señora de Larrocha ha desarrollado una obsesión sobre los pianos. “ella es una fanática del piano —dice un colega— puede hablar por horas acerca de las minúsculas diferencias entre un instrumento y otro”. De hecho ella suena como el surfista en búsqueda eterna de la ola perfecta: “Es muy importante sentirse cómoda con la acción, el tono, de manera que la mecánica encaje con tus ideas. Encontrar este tipo de instrumento es casi un milagro. A mí me gustaría tocar siempre en el mismo piano, llevarlo en gira a todas partes como los virtuosos solían hacerlo. Sin embargo, sólo un millonario puede hacer eso ahora. Incluso Rubinstein no lleva consigo su piano en la actualidad”²⁵.

¿Qué tipo de teclado tenía en su domicilio la pianista catalana? es la pregunta lógica para indagar sobre el piano que llevaría en sus giras de conciertos si tuviera la infraestructura para ello:

En su casa en Barcelona tiene un “Bechstein, anterior a la Segunda Guerra, que es casi ideal” para ella, casi la ola perfecta que ella está condenada a buscar por todo el mundo. Si consiguiera encontrarlo, Alicia de Larrocha pudiera probar —incluso a ella misma— que no es tan terrible pianista después de todo²⁶.

No obstante, las grabaciones de *Iberia* las realizó en ejemplares Steinway & Sons. Firma constructora que conocía muy bien y con la cual mantuvo una relación duradera como sugiere la siguiente cita:

Cuando está en Nueva York, ella puede también gastar una buena parte de su día en el sótano de Steinway, localizado en la calle 57, probando allí los pianos de concierto. Cuando se encuentra en el norte de Alemania, a ella le gusta pasar por la fábrica Steinway, en Hamburgo, para mantener el contacto con sus instrumentos²⁷.

Conviene observar, sin embargo, que incluso pueden existir pequeñas diferencias entre los pianos de una misma marca contruidos en dos continentes, como ocurre en el caso de esta reconocida empresa que tiene fábricas en Nueva York y Hamburgo²⁸.

²⁵ D. Henahal, “They’re mad about Alicia...”, p. 155. Texto original: «Understandable, Miss de Larrocha has developed an obsession about pianos. “She is a piano freak” says a colleague. “She can go on for hours about the minuscule differences between one instrument and another.” In fact, she sounds like the surfer in eternal search of the perfect wave: “it’s so important to feel comfortable with the action, the tone, so that the mechanics fit your ideas. To find this piano, it’s just about a miracle. I would like always to play in the same piano, to take it everywhere on tour, the way the virtuosi used to do. But only a billionaire could do that now. Even Rubinstein doesn’t take his own piano along these days”».

²⁶ D. Henahal, “They’re mad about Alicia...”, p. 155. Texto original: «At home in Barcelona, she has a “pre-war Bechstein that is almost ideal” for her, almost the perfect wave she is eternally doomed to search the world for. If she could find it, Alicia de Larrocha might prove—even to her self—that she is not such a terrible pianist after all».

²⁷ D. Henahal, “They’re mad about Alicia...”, p. 155. Texto original: «While in New York, she also may spend a good deal of her day in the Steinway basement on West 57th Street, trying out the concert piano there. When she finds herself in north Germany, she likes to drop in on the Steinway factory at Hamburg to keep in touch with its instruments».

²⁸ Para más información sobre las diferencias véase: James Barron, “Steinways with German accents; pianos made in Queens have cousins in Hamburg” [en línea], *The New York Times*, August 27, 2003, Disponible en: <http://www.nytimes.com/2003/08/27/nyregion/steinways-with->

Por otra parte, también habría que mencionar el libro de Antonio Baciero donde aparece una foto del instrumento de Esteban Sánchez, el cual es un piano vertical de la marca Gaveau, que según Baciero el músico tocó hasta los treinta años²⁹ y que donaría al Conservatorio de Mérida³⁰.

Esperemos que poco a poco aparezcan más comentarios personales sobre las marcas preferidas del grupo de pianistas que ha grabado *Iberia*, para distinguir entre sus gustos y las limitadas posibilidades de escoger un piano específico dentro de un proyecto discográfico.

2.1.4 La referencia hacia los instrumentos en las críticas

Son muy pocas las alusiones al piano en los textos críticos sobre las grabaciones integrales. A continuación mencionamos dos de ellos:

Adolfo del Brezo comentó en una crítica acerca del teclado empleado en el registro de Marisa Montiel: «El punto más débil de este doble disco es el instrumento utilizado, no siempre perfectamente afinado, y la toma de sonido en exceso descarnada en la que se echa en falta un sonido más envolvente y a la vez más brillante y consistente»³¹.

Por su parte, Rafael Ortega escribe a propósito de la versión de Requejo: «La impresión general de mayor introversión puede venir favorecida por la grabación, que suena más en conserva, más metálica que la de Decca [refiriéndose a la tercera grabación de Alicia de Larrocha] (¿contribución también del sonido, tradicionalmente más duro, del Börsdorfer?)»³².

2.1.5 Comentario general

La composición de *Iberia* se realizó a principios del siglo XX, cuando las modificaciones y mejoras técnicas habían sido ya incorporadas al piano de construcción moderna. No obstante, queda aún la incógnita sobre la marca de instrumento para la cual Albéniz compuso esta obra. Los ejemplares que fueron suyos y los comentarios historiográficos no descubren una específica preferencia.

Saber si el músico español imaginó esta colección de piezas tomando como modelo un piano francés, alemán o algún otro, pudiera marcar la diferencia en relación con la interpretación de sus indicaciones metronómicas presentes en la partitura. En principio, se podría suponer que un instrumento francés ligero sería una solución para alcanzar los tiempos señalados por el compositor, en contraposición a uno alemán mucho más pesado.

[german-accent-pianos-made-in-queens-have-cousins-in-hamburg.html](#) [consulta: 17 agosto 2011].

²⁹ A. Baciero, *El genial Esteban Sánchez...*, p. 225.

³⁰ A. Baciero, *El genial Esteban Sánchez...*, p. 264.

³¹ Adolfo del Brezo, "Otra Iberia de Albéniz. Isaac Albéniz: Suite Iberia. Navarra. Intérprete: Marisa Montiel (piano)" [crítica de discos] [en línea], *OpusMúsica. Revista de música clásica*, No. 37, julio-agosto 2009, www.opusmusica.com Disponible en: <http://www.opusmusica.com/037/iberia.html> [consulta: 28 julio 2009].

³² Rafael Ortega, "Las versiones discográficas de «Iberia»", *Scherzo* [Revista de música], Nº 35, junio 1989, p. 83.

Por otro lado, se ha encontrado que la gran mayoría del grupo de pianistas grabó la integral en un piano Steinway & Sons. Esto es importante si se toma en cuenta que esta firma comercial americana fue la que perfeccionó, patentó y difundió el pedal sostenuto. Por lo que la mayoría de los músicos del grupo bien pudieron haber aplicado las indicaciones de Albéniz para dicho pedal.

Sin embargo, esto no ocurrió ya que las indicaciones señaladas en el manuscrito para sostener algunos graves por medio de este aditamento fueron eliminadas en las ediciones subsiguientes de *Iberia* debido a que en Europa el tercer pedal nunca tuvo un éxito real. No obstante, esperamos que los pianistas empiecen a incorporar esos pedales a sus interpretaciones, a partir de la lectura atenta del facsímil y de las nuevas ediciones críticas de la partitura publicadas en las dos últimas décadas.

Estos documentos de referencia son comentados precisamente dentro del siguiente apartado.

2.2 LA PARTITURA

Los aspectos relacionados con la partitura han sido abordados principalmente por las casas editoras de música en sus publicaciones; en segundo lugar, por pianistas y profesores de piano en sus ediciones prácticas.

Las impresiones de esta obra se pueden dividir en cuatro categorías. *a)* facsímil, *b)* urtext, *c)* crítica y *d)* derivada de la edición Mutuelle³³. En los siguientes apartados las iremos comentando, pero antes de ello, primero mencionaremos algunos aspectos de la fuente original.

2.2.1 Los manuscritos

Los manuscritos de las piezas han sobrevivido el paso del tiempo y en la actualidad todos ellos se localizan en centros de conservación. Jacinto Torres menciona:

En lo que concierne a *Iberia* podemos considerarnos muy afortunados ya que los manuscritos se conservan en su totalidad, pero ni siquiera en este caso ha escapado a la fatalidad del desmembramiento y la dispersión. Las doce piezas que la integran están repartidas en cuatro lugares: cinco de ellas (*Evocación*, *El Albaicín*, *Málaga*, *Jerez* y *Eritaña*) se encuentran en la Biblioteca de Catalunya; otras cuatro (*Corpus Christi*, *Rondeña*, *Triana* y *El polo*) en el Orfeo Català; *Lavapiés* en el Museo de la Música, también en Barcelona igual que las dos instituciones anteriores; finalmente, el manuscrito de *El Puerto* (Cadix) se halla en Washington (EE.UU.), en la Biblioteca del Congreso³⁴.

³³ Véanse, por ejemplo, los frontispicios de la edición italiana de 'El Albaicín' y la dirigida al público polaco de 'Triana', en el siguiente libro: Fundación Isaac Albéniz, "Rubinstein y tres compositores españoles: Isaac Albéniz, en *Rubinstein y España*, Exposición homenaje a Arturo Rubinstein organizada por el IX Concurso internacional de piano Paloma O'Shea, Madrid, Turner libros, 1987, pp. 147. Estas ediciones no son comentadas en este trabajo pues no sería más que indicar errores y omisiones que ya han sido resueltas en las ediciones críticas.

³⁴ Jacinto Torres Mulas, *Iberia de Isaac Albéniz al través de sus manuscritos = Iberia by Isaac Albéniz through the manuscripts*, Madrid; Barcelona, EMEC: EDEMS, 1998. p. 9.

Este estudioso, en su artículo “Concentración vs. dispersión de fondos documentales. El desdichado caso de Isaac Albéniz”, contextualiza la transferencia de los manuscritos por los familiares del músico a las bibliotecas barcelonesas. Torres señala que la primera donación parcial del legado ocurrió en el temprano año de 1916 por parte de la viuda del compositor, Rosita Jordana³⁵. Una carta dirigida por el presidente del Orfeó Català a la viuda permite saber que dicha entrega no incluyó partituras originales; no obstante, ponía de manifiesto la intención de agregarse algún manuscrito:

Aunque no se especifica con precisión sus contenidos, está bastante claro que esa primera donación excluía partituras originales de Albéniz y estaba constituida, a parte de por el armonio, por partituras (impresas, con toda probabilidad) que estaban en la casa del compositor.

[...]

De todos modos, en el texto de la carta arriba transcrita aparece un dato de gran interés: aunque con cierta vaguedad, queda constancia del ofrecimiento de añadir a aquél primer envío algún manuscrito original de Albéniz. Y, en efecto, la promesa debió materializarse poco después, aunque no me sea posible por ahora decir en qué momento y bajo qué circunstancias³⁶.

Torres menciona que, en una de sus visitas al recinto a finales de los años setenta, halló una papeleta que refería a esta obra y a partir de ahí pudo acceder y ver los manuscritos: «Efectivamente, ante la curiosidad emocionada de mis ojos se desplegaban las partituras originales, de la mano del propio Albéniz, de aquellas piezas de la suite *Iberia*, la más alta cima del pianismo español y una de las cumbres de toda la música de su tiempo»³⁷.

En cuanto a estas piezas depositadas en el Orfeó Català, Montserrat Bergadà —responsable de la biblioteca de dicha institución— revela en un artículo suyo, que quien legó las partituras fue Blanche Selva y no la viuda del músico: «Donación de la pianista Blanche Selva son los manuscritos originales de Isaac Albéniz de cinco piezas que componen la suite *Iberia* (“Fête de Dieu à Séville”, “Rondeña”, “Almería”, “Triana” y “El polo”»³⁸. Esto es posible ya que precisamente esta intérprete realizaría el estreno francés de los cuatro cuadernos y trabajó su interpretación bajo la supervisión del compositor.

Jacinto Torres encontró que la hija del músico, en nombre de la viuda, hizo la segunda donación parcial —de cinco de las piezas— esta vez a la Biblioteca de Cataluña en 1927; y ‘Lavapiés’ fue regalado por Vicente Moya, marido de Laura Albéniz, al Museo de la Música en 1946³⁹.

Por su parte, el pianista Guillermo González comenta lo siguiente sobre la cuestión de la dispersión y destino de los manuscritos:

La primera vez, la familia dio la *Iberia* al Orfeó Català, que prometió, mediante un contrato que existe, un salón para la exposición de la obra. Pero eso nunca se produjo. A la vista de eso, se fueron a la Biblioteca de Cataluña, que es donde vino esa cosa

³⁵ Jacinto Torres Mulas, “Concentración vs. dispersión de fondos documentales. El desdichado caso de Isaac Albéniz”, en *El patrimonio musical: los archivos musicales (1898-1936)*, Trujillo (Cáceres), Ediciones de la Coria, 1997, p. 60.

³⁶ J. Torres Mulas, “Concentración vs. dispersión...”, pp. 61-62.

³⁷ J. Torres Mulas, “Concentración vs. dispersión...”, p. 63.

³⁸ Montserrat Bergadà, “Biblioteca del Orfeó Català. En el centenario del Palau de la Música Catalana, *Boletín DM: Lugares*, Asociación Española de Documentación Musical, Año 11, 2007, p. 82.

³⁹ J. Torres Mulas, “Concentración vs. dispersión...”, pp. 67, 72-73.

extraordinaria que fue guillotinar la partitura para que cupiera en las cajas adecuadas, con lo cual Jerez está cortado el acorde de arriba abajo, pero milagrosamente todavía se puede leer. Y ahí está cortada también la dedicatoria de Eritaña, donde decía: “sevillanas antiguas dedicadas a la Virgen de...” no se qué, porque guillotinaron esa parte y no se puede leer⁴⁰.

Aún falta comentar acerca de una pieza de la colección que viajó mucho más lejos, tanto como para llegar hasta los Estados Unidos, nos referimos a ‘El puerto’. Torres escribe sobre ello:

Pues bien, la fragmentación apunta en este caso no sólo a diferentes destinos dentro de España, sino que incluso una de esas piezas se encuentra al otro lado del océano, el manuscrito de El Puerto (titulado Cadix de primer intento), se halla en la Biblioteca del Congreso, en Washington, donde llegó el 4 de febrero de 1952 como regalo del célebre violinista Jascha Heifetz; ignoro aún por qué meandros pudo discurrir la obra hasta arribar a tan lejano puerto pero, visto lo visto, puedo aceptar sin dificultad cualquier historia al respecto por estrambótica que resulte⁴¹.

Antonio Iglesias comprueba en 1990 que efectivamente el manuscrito se encontraba en la Biblioteca del Congreso. Sin embargo, el *Library of Congress Catalog: music and phonorecords* que agrupa las fichas de catálogo impresas de 1960, ya mencionaba este manuscrito como catalogado dentro de sus fondos⁴²:

Albéniz, Isaac Manuel Francisco, 1860-1909.
[Iberia. El Puerto]
Cadix, 1^{er} cahier, n°2. 1905.
8 l. 36cm.
Holograph, in red ink.
In caption: A Calvocoressi, bien affectueusement, I. Albéniz, Paris, 5 octobre 1907 (in black ink) At end: Paris, 15 décembre 1905.
For piano
Gift of Jasha Heifetz, Feb. 4, 1952.
I. Suites (Piano) —Excepts. 2. Piano music. I. Title. ML31.H4a
M 60-1439

En el hológrafo de esta pieza se puede leer en el borde inferior izquierdo lo siguiente: “A gift / Jasha Heifetz / February 4, 1952”. Sin embargo, aún falta encontrar el motivo por el cual este manuscrito cayó en manos del intérprete. Sabemos que este violinista realizó una versión para violín y piano de la pieza⁴³ y ofreció un recital en el Orfeó Català el 12 de marzo de 1926⁴⁴, durante su estancia en Barcelona fue quizá cuando obtuvo de alguna forma el original. En una visita que realicé al Museo Isaac Albéniz de Camprodón en agosto de 2007, supe que

⁴⁰ José Luis Pérez de Arteaga, “Desentrañando la música. Guillermo González” [Entrevista], *Scherzo piano*, 1-1, invierno 2003, p. 40.

⁴¹ J. Torres Mulas, “Concentración vs. dispersión...”, p. 72.

⁴² Library of Congress, *Music and phonorecords, 1960*, Library of Congress catalog: A cumulative list of Works represented by Library of Congress printed cards, Washington, 1961, p. 3.

⁴³ Esta transcripción sería grabada por ejemplo dos maestros del violín: el propio Heifetz y Leonid Kogan. En: A. Ruiz Tarazona, “Iberia en discos”..., pp. 43-44.

⁴⁴ El programa de mano de este concierto no incluye dicha pieza (lo que nos permitiría proponer un motivo de unión). Este programa se puede acceder en línea a través del sitio Web del Orfeó Català, referencia: “Curs tretzè: 1925-26: concert setè: Heifetz, Jascha, 1901-1987; Achron, Isidor, 1892-1948. Programa del concert celebrat el 12 de març de 1926”, Disponible en: <http://bibliotecadigital.palaumusica.cat/cdm4/document.php?CISOROOT=/programes&CISOPTR=11576&REC=11> [consulta: 4 enero 2011].

este recinto guarda los sobres de correo referentes a ‘El puerto’, entre Heifetz, la editorial y la Biblioteca de Washington, pero desconozco si existen las cartas que se incluían en ellos. Esperamos que en algún momento aparezcan más pistas que permitan rastrear la historia de su viaje.

De cualquier manera, hoy día los doce manuscritos están bien cuidados y custodiados. Para su consulta es necesario pedir permiso, acreditarse como investigador y tratar los documentos con mucho cuidado. Afortunadamente, desde 1998 es posible comprar una copia facsímil de ellos y es la primera impresión que se comenta a continuación.

2.2.2 Edición Facsímil (EMEC-EDEMS)

Esta edición forma parte de una publicación tripartita que consta de las partituras: facsímil, urtext y revisada⁴⁵. El primer volumen fue promovido por Guillermo González, profesor de piano del RCSMM, conocedor de *Iberia* como músico e intérprete que ha grabado la integral. Como apéndice del facsímil aparece un texto musicológico del profesor Jacinto Torres, considerado una autoridad sobre la figura y obra de Isaac Albéniz.

González relata el origen de su edición en una entrevista para *Scherzo Piano*:

Todos pensábamos que, como se había hablado tanto de Albéniz, en términos tan contradictorios, la *Iberia* debían ser pedazos de papel diseminados y llenos de faltas. Yo propuse hacer un simposio con los grandes maestros de la época, a través de un festival, para decidir de una vez un texto y establecer que se tocara y editara. Pero en ese momento, Elsa [Punset] me trajo unas páginas del Albaicín, y cuando yo empecé a mirar, me di cuenta de que todo estaba allí no eran apuntes vagos, sino pentagramas trabajadísimos. Fue cuando empecé a pensar en hacer mi edición, sin dilucidar nada, simplemente poniendo los textos de Albéniz en imprenta⁴⁶.

Este profesor y concertista pudo llevar a cabo su propósito un poco después. La nota de presentación de la edición dice: «El facsímil (texto de puño y letra de Albéniz) sirve, ante todo, de referencia para aclarar las numerosísimas faltas u omisiones cometidas en las primeras ediciones de la obra y que no fueron corregidas por el compositor, sin duda por encontrarse ya muy enfermo»⁴⁷. A continuación se incluye otro extracto del relato sobre la materialización de este proyecto editorial:

Cuando terminé de preparar mi edición, hubo muchas peleas porque yo quería tres libros y no conseguía editor. Así que me vestí de vendedor de enciclopedias y estuve en Milán, en París, acá y allá. Además me endeude hasta las cejas. Porque fueron tres millones y medio de copista, más los microfilms —que iban de mil a quince mil pesetas las páginas— y que había que ir a buscar, más las llamadas, y demás... hasta estaba pensando

⁴⁵ Esta edición fue publicada en 1998 por el consorcio EMEC-EDEMS, cuyas siglas significan: EMEC = Editorial de Música Española Contemporánea. EDEMS = Española de Ediciones Musicales Schott.

⁴⁶ J. L. Pérez de Arteaga, “Desentrañando la música...”, p. 38.

⁴⁷ Guillermo González (ed.), *Iberia* [Revisión integral; ediciones: facsímil, urtext y revisada], Madrid [etc.], Editorial de Música Española Contemporánea: Española de Ediciones Musicales Schott, 1998.

en rehipotecar mi casa. En eso apareció mi editor y cuando tuve preparado el trabajo pensé que necesitaba un estudio musicológico [...]»⁴⁸.

Ese trabajo musicológico lo realizaría el Profesor Jacinto Torres, y aparece como un anexo a la edición facsímil⁴⁹ titulado “*Iberia* al través de sus manuscritos”, donde escribe:

La importancia de esta nueva edición estriba en que ofrece, por primera vez en los estudios albenicianos, la reproducción exacta de la fuente original de *Iberia*, de las partituras manuscritas del propio compositor, justamente los mismos documentos que entregó a la Édition Mutualle para su primera edición impresa⁵⁰.

Estamos de acuerdo con el académico en que, el mayor acierto de esta edición es la posibilidad de tener reunidos en un solo volumen las doce piezas de la colección, las cuales —como se ha mencionado— están desperdigadas en varios centros de conservación de Barcelona: Biblioteca de Cataluña, Orfeó Català y Museo de la Música; una de ellas está depositada en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos. Torres explica que los manuscritos permiten observar de cerca el trabajo compositivo de Albéniz para resolver varias cuestiones sobre la obra misma:

En el caso concreto de *Iberia* es, pues, esencial disponer de la reproducción de los documentos originales, pues sólo gracias a ellos pueden despejarse las frecuentes confusiones relativas a las fechas, las denominaciones, la ordenación, las dedicatorias, las anotaciones explicativas del propio autor y, desde luego, la propia escritura musical que nos aclara los errores perpetrados a través de las ediciones impresas. En suma, esta edición facsímil constituye la herramienta básica y fundamental para comprender la génesis y la realidad de *Iberia*⁵¹.

Otra de las ventajas del facsímil es que permite observar de cerca la manera en que Albéniz estructura su música, la forma en que la concibe y plasma en el papel. Guillermo González lo dice claro: «Albéniz escribe por voces, pero el copista tira línea y hace acordes; una melodía acompañada por acordes. Pero no está escrito así, está escrito por voces, para que se vea bien el movimiento. Porque siempre es polifónico, siempre es orquestal. Y es una de las grandes dificultades de *Iberia*»⁵².

Al facsímil acompañan una edición urtext y una edición revisada. La justificación que González da sobre la necesidad de una triple publicación es:

La *Iberia* se entiende mucho mejor en el texto copiado directamente por Albéniz que en el que yo utilizo para tocar. Porque este último facilita la interpretación, pero la música se entiende mucho peor. Por eso yo siempre quise tener la edición, digamos Ur-Text, porque es donde se ve cómo la había escrito el propio Albéniz, con una propuesta de arreglo. Pero es en la que la música se ve mejor⁵³.

⁴⁸ J. L. Pérez de Arteaga, “Desentrañando la música...”, p. 38.

⁴⁹ Este texto también ha sido publicado por separado, la referencia es la siguiente: Jacinto Torres, *Iberia de Isaac Albéniz al través de sus manuscritos* = *Iberia by Isaac Albéniz through the manuscripts*, Madrid; Barcelona, EMEC: EDEMS, 1998.

⁵⁰ J. Torres, *Iberia de Isaac Albéniz...*, p. 8.

⁵¹ J. Torres, *Iberia de Isaac Albéniz...*, pp. 8-9.

⁵² J. L. Pérez de Arteaga, “Desentrañando la música...”, p. 40.

⁵³ J. L. Pérez de Arteaga, “Desentrañando la música...”, p. 40.

Para resumir el aporte de la edición tripartita del Profesor Guillermo González, con apéndice musicológico de Jacinto Torres, proporcionamos la siguiente información:

- a) Este conjunto de tres ediciones fueron impresas en 1998 y la portada indica la existencia de una grabación de esta obra realizada por Guillermo González, publicada por el sello Naxos.
- b) El facsímil es un excelente trabajo de presentación que permite al estudioso acceder a la fuente primaria (los hológrafos) en un solo documento, donde se solucionó con éxito la reproducción del papel en varios estados de conservación, tres tintas diferentes, etc. En este duplicado se puede apreciar a Isaac Albéniz como un compositor detallista, escrupuloso y atildado en su escritura.
- c) La edición urtext se apega al original y le facilita al músico trabajar con el texto impreso del facsímil, además de señalar algunas omisiones y errores que aparecieron en la partitura Mutuelle y que son indicados por medio de un asterisco en este segundo volumen.
- d) La edición revisada presenta la labor de González como intérprete y profesor de piano. Como ocurre en la mayoría de ediciones críticas los aportes se deben tomar a modo de opciones.
- e) La información de referencia aparece escrita en español e inglés.
- f) En el segundo y tercer volumen se incluye un índice con todas las indicaciones expresivas, en orden de aparición, con traducción a dichos idiomas.
- g) El importante apéndice musicológico presente al final del *facsímil* se publicó también en forma separada⁵⁴.

2.2.3 Ediciones Urtext

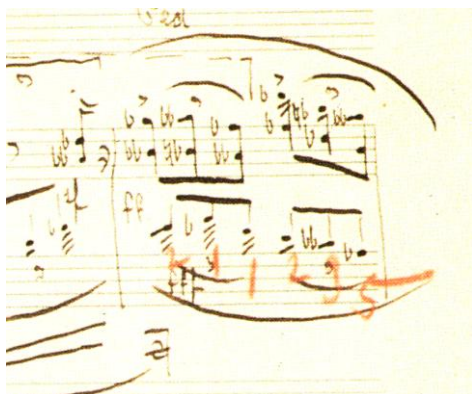
2.2.3.1 Edición Urtext (EMEC-EDEMS)

Si bien esta edición es fiel al manuscrito, parece no reflejar algunos detalles con la minuciosa exactitud que debiera una edición de este tipo. Esto ocurre con algunas indicaciones agógicas y dinámicas que no están reproducidas apropiadamente ya que empiezan una nota antes o una después de lo indicado en el hológrafo. También sucede con algunas marcas que sobrepasan la línea de compás en el facsímil y no se representan de la misma forma en esta edición urtext.

Por otra parte, en ‘Lavapiés’ hay discrepancias específicas y falta de homogeneidad con relación a ciertas digitaciones que era importante que aparecieran reflejadas de algún modo en la edición urtext, agregando en caso necesario un comentario explicativo, pues ellas se refieren a las pocas indicaciones que hizo Albéniz en ese sentido.

⁵⁴ Este detalle es importante si se toma en cuenta que este facsímil llegó a costar en un inicio 180 euros. No obstante, el precio para “Isaac Albéniz. *Iberia*. Edición facsímil y estudio histórico-documental” a septiembre de 2011 en la tienda El Argonauta de Madrid es de 93, 60€. <http://www.elargonauta.com/libros/isaac-albeniz-iberia-edicion-facsimil-y-estudio-historico-documental/978-84-89921-13-9/> [consulta: 14 septiembre 2011].

Específicamente, en los compases 66 y 192 de esta edición no se incluyen las digitaciones para la mano izquierda en tinta roja que aparecen en el manuscrito. La del compás 66 se pudo suprimir por ser demasiado obvia, pero la del compás 192 es una solución válida. Quizá se quitaron ya que se observa que fueron escritas de manera posterior al no mostrar la tinta negra original empleada para dicha pieza. En las siguientes ilustraciones se muestra el compás 192 tal como aparece en ambas ediciones⁵⁵.



Ejemplo musical 2-1 Facsímil, González, Lavapiés, c. 192



Ejemplo musical 2-2 Urtext, González, Lavapiés, c. 192

Por otro lado, en el compás 218 aparece una digitación en tinta negra que es la que se reproduce en la urtext y fue ignorado en ésta un tres con lápiz rojo sobrepuesto encima de la tercera nota de la mano izquierda (*sib*) del hológrafo. La comparación entre dicho número y el siguiente dedo tres que se sitúa en la nota *fa* (tercera semicorchea del segundo tiempo) sugiere que las indicaciones en lápiz rojo pudieran no ser del propio Albéniz. No obstante, éstas deberían incluirse al menos en el aparato crítico de la urtext.

Este criterio se aplica de forma similar en relación con el compás 220 del hológrafo donde hay una corrección realizada con la misma tinta negra: sobre un dedo tres encima de un dedo cuatro (nota *lab*, cuarta semicorchea del segundo tiempo) y lógicamente el cuatro aparece reflejado en la edición urtext.



Ejemplo musical 2-3 Facsímil, González, Lavapiés, c. 115



Ejemplo musical 2-4 Urtext, González, Lavapiés, c. 115

⁵⁵ Guillermo González (ed.), *Iberia...*, Referencia de las ilustraciones 2-1 y 2-2: Facsímil, p. 115; Urtext, p. 121, respectivamente.

Sin embargo, en el compás 115, a pesar de que la digitación está escrita en tinta roja en el facsímil, sí aparece en la urtext (ilustraciones 2-3 y 2-4)⁵⁶. ¿Acaso se incluyó pues se relaciona con las indicaciones integradas al discurso en tinta negra del compás precedente? Esa es una posibilidad.

El problema se resume en decidir si las digitaciones en tinta roja son de Albéniz o de alguien más (por ejemplo Blanche Selva) y si deberían ser incluidas en la edición urtext o no. En vista de los casos mencionados en los párrafos precedentes la decisión tomada por el editor parece no ser tan clara.

2.2.3.2 Edición Urtext (Henle)

La casa alemana Henle ha publicado de manera consecutiva los cuatro cuadernos de *Iberia*. Esta edición preparada por Norbert Gertsch, editor en jefe de la editorial, es atractiva por el peculiar modo que tiene la compañía de trabajar con las partituras. Recurren al método antiguo de engravar en placas y, sin el uso de ordenadores, consiguen una presentación clara y espaciosa. Además, sus ediciones cuentan con una investigación musicológica actualizada y un aparato crítico bastante detallado; la información se ofrece en alemán, inglés y francés.

Uno de sus mayores aciertos es reflejar exactamente la colocación de indicaciones dinámicas y de fraseo, lo cual reditúa en una mayor fidelidad en relación con lo plasmado por Albéniz. Además, no siguieron la distribución de sistemas por página sugerida en el holografo ganando con ello en claridad. En casos puntuales, el editor hace incluso correcciones de localización que el mismo compositor situó mal tan sólo por falta de espacio.

Esperamos que la presencia de esta partitura en el mercado germano motive a los intérpretes teutones a poner en su repertorio la música de Albéniz, ya que aún son pocos los pianistas de esa zona geográfica que se han animado a interpretarla y contados los que han grabado alguna de las piezas de la colección.

2.2.4 Las ediciones prácticas

Este tipo de edición ayuda al intérprete a resolver cuestiones mecánicas relacionadas con la interpretación pianística en obras de gran dificultad técnica. Por ejemplo, existen más posibilidades de digitación, redistribución y pedalización en un estudio de concierto de Liszt que en una invención a dos voces de Bach debido a la complejidad textual de la primera partitura⁵⁷.

Asimismo, algunas composiciones presentan pasajes donde varias líneas melódicas se deben ejecutar de forma simultánea y dichas ediciones plantean una redistribución del material para resolver problemas específicos ocasionados por la limitación de sólo tener dos manos, que rompe la continuidad del fraseo.

⁵⁶ G. González, (ed.), *Iberia...*, Referencia de las ilustraciones 2-3 y 2-4: Facsímil p. 111; Urtext, p. 116, respectivamente.

⁵⁷ Por otra parte, es en la música menos densa donde conviene más utilizar las ediciones críticas. Por ejemplo, en las composiciones de Haydn y Mozart la dificultad es primordialmente musical más que de técnica en cuanto al número de notas. En ese sentido, las ediciones urtext y facsímil sirven para profundizar en la música desde el punto de vista teórico.

Uno de esos casos es *Iberia* de Albéniz, pues presenta problemas muy interesantes en relación con su recargada textura musical. Para lidiar contra ello, se han publicado en España algunas ediciones prácticas de esta obra, cuyas características son:

- a) Se basan en el texto original.
- b) Tienen como principio la no alteración del discurso musical, se oponen a facilitarlo alterando el texto y omitiendo partes de él.
- c) Emplean enarmonías para facilitar la lectura sobre la base de que el piano es un instrumento fijo cromáticamente.
- d) Proponen un mejor reparto entre ambas manos sugiriendo que no importa el dedo o mano que toque si con ello se facilita un discurso sonoro más apegado a las intenciones musicales del compositor.

Este tipo de edición puede ser un buen auxiliar educativo para el novel intérprete que está preparando la obra, ya que le permite trabajar los pasajes difíciles en busca del sonido más adecuado por medio de alternativas de distribución y digitación de los fragmentos complicados.

No obstante, hay casos puntuales en los cuales uno descubre, después de haber probado varias de las soluciones alternativas que, al final de todo, la distribución original del compositor —en combinación con un uso experto del pedal— tiene sentido desde el punto de vista de la acústica al permitir definir la articulación de cada línea melódica de manera nítida.

2.2.4.1 Revisión crítica (Alpuerto)

La primera revisión crítica de *Iberia* fue publicada en 1990 por Antonio Iglesias y es un precedente de las ediciones actuales de esta obra⁵⁸. Es una mezcla entre edición crítica y práctica, donde Iglesias toma muchas decisiones de manera concienzuda, revisando los hológrafos y las primeras ediciones derivadas de la Mutuelle.

Un caso especial es ‘El puerto’, ya que el editor se basó en tres ediciones comerciales y en el manuscrito de la versión orquestal, debido a que no tuvo acceso al original de esta pieza, depositada en la Biblioteca del Congreso. Como consecuencia, algunas sugerencias parten de su lectura atenta de la transcripción orquestal, como el *vivo* y el *sf sec* indicados en el penúltimo compás de esta versión que no están en el hológrafo ni en ninguna otra edición, por lo que dichas añadiduras son ahora cuestionables después de haber aparecido el original para piano.

Algo similar ocurre con el “Adagio molto” que aparece en el quinto compás de la orquestación, contando desde el compás final hacia atrás. No obstante, dicha indicación se incluye también en el manuscrito⁵⁹ y el editor acierta esta vez al plasmarla en su edición, aunque no haya aparecido en la impresión Mutuelle.

Iglesias sugiere una velocidad de negra con punto = 130 MM para el “Allegro cómodo” general indicado por Albéniz. Además, cambia la colocación

⁵⁸ Antonio Iglesias (rev.): *Iberia: 12 nuevas impresiones en cuatro cuadernos* [música impresa], Madrid, Alpuerto, 1993.

⁵⁹ Ésta también se puede ver en la versión urtext EMEC-EDEMS.

de los mordentes al situarlos antes de tiempo, es decir en el compás anterior a la nota principal.

Por último, citamos lo que Iglesias menciona acerca de las permutas enarmónicas incluidas por él en dicha pieza:

Desde el compás 1 al 82, los cinco bemoles originales han sido respetados; ya partiendo del 83 y hasta el 108, aparecerán como armadura de clave dos sostenidos; seguidamente, desde el compás 109 hasta el 122, se utilizan en dicha función cuatro bemoles y, ya desde el siguiente 123 hasta el final hemos vuelto a los cinco bemoles primeros. [Y continua hablando de manera general] los cambios de claves, situaciones de las notas en los pentagramas, enarmonías, etc. son fundamentales trabajos propios de la revisión⁶⁰.

Los puntos clave de esta edición son: *a)* redistribución del material musical, *b)* uso de enarmonías y cambio de claves, *c)* colocación de notas de adorno en el pentagrama e *d)* indicaciones agógicas escritas en español.

Su libro *Isaac Albéniz, su obra para piano* puede verse como un complemento de su edición al incluir el análisis y la descripción de las piezas.

2.2.4.2 Edición Revisada (EMEC-EDEMS)

Este tercer volumen de la edición tripartita de Guillermo González incluye algunos ejemplos de redistribución con el objetivo de ofrecer una apariencia más clara de la espesa factura musical y una mejor proyección del sonido; los cambios se derivan de soluciones dadas por importantes intérpretes y del conocimiento del editor como pianista. Además propone digitaciones, que en cierta manera están avaladas por su labor como intérprete y como catedrático de piano del Real Conservatorio de Madrid. Al igual que Iglesias, utiliza enarmonías en caso de dobles alteraciones.

Para esta edición, González considera también las pruebas de imprenta del tercer cuaderno y lo explica así en la nota de presentación:

El hecho de contar con la revisión de las primeras pruebas del tercer cuaderno (Albaicín, El Polo y Lavapiés) hechas por Albéniz, me induce a pensar que algunos cambios introducidos en la primera edición, con respecto al facsímil, puedan haber sido hechos por el compositor, puesto que en estas tres piezas concretamente así lo hizo y así quedaron plasmados. Los paréntesis en la edición *revisada*, se refieren a indicaciones que no figuran en las otras dos ediciones (*facsímil* y *Urtext*) pero que sin embargo, al estar marcados en la primera edición, he considerado importante incorporarlos al texto. En escasas ocasiones aparecen indicaciones del revisor, que también están diferenciadas. Asimismo quiero señalar que algunos de los arreglos que presento como pertenecientes a Albéniz, provienen de la misma revisión de la que hablo⁶¹.

La variación visual más reconocible es el final alternativo de ‘El polo’ (compás 383 a 390). González explica su procedencia en una nota al pie de página: «Es un arreglo modificado sobre el que el propio compositor realizó en las

⁶⁰ A. Iglesias, *Iberia: 12 nuevas...*, p. 34.

⁶¹ Guillermo González (ed.), “Presentación”, *Edición revisada de Iberia de Isaac Albéniz*, [Vol. III]. Madrid [etc], Editorial de Música Española Contemporánea: Española de Ediciones Musicales Schott, 1998. p. XIV.

pruebas de la primera edición»⁶². Sin embargo, no incluye el mencionado arreglo de Albéniz en las notas críticas.

En la distribución original se pueden distinguir claramente las dos secuencias musicales paralelas, donde coexisten un motivo ligado y otro staccato, que obligan a la mano izquierda a estar picando notas encima de la secuencia de la mano derecha. El ejemplo musical 2-5 muestra el final de dicha pieza tal y como aparece en la edición urtext de González⁶³.

Ejemplo musical 2-5 'El polo', extracto de la ed. urtext de Guillermo González, cs. 382-391

(1) Arreglo modificado sobre el que el propio compositor realizó en las pruebas de la primera edición.

Ejemplo musical 2-6 'El polo', extracto de la ed. rev. de Guillermo González, cs. 382-391

⁶² G. González (ed.), *Edición revisada...*, p. 109.

⁶³ Guillermo González (ed.), *Edición urtext de Iberia de Isaac Albéniz*, [Vol. II]. Madrid [etc], Editorial de Música Española Contemporánea: Española de Ediciones Musicales Schott, 1998. p. 109.

Por otro lado, el ejemplo 2-6 contiene el final incluido en la edición revisada. Se puede decir que en realidad no hay una modificación del discurso musical pues las notas son exactamente las mismas, lo que cambia es su distribución y por ende la presentación visual.

Comparando detenidamente ambos ejemplos, se observa que el final alternativo no implica ningún cambio del discurso musical y por tanto, no es un arreglo sino una redistribución que evita el cruce de manos.

2.2.4.3 El aspecto del pedal

Uno de los mayores atributos del manuscrito —y de las ediciones modernas basadas en él— es que incluye las indicaciones de pedal sostenuto dadas por Albéniz, que denotan y ponen de manifiesto que el compositor empleó todos los recursos del piano para enriquecer tímbricamente el discurso sonoro.

Hay que tener en cuenta que las compañías fabricantes implementaron este aditamento sólo para ciertos modelos de piano, quizá por ello sean pocos los compositores que han usado este recurso en sus composiciones; al parecer algunas exploraciones prácticas fueron hechas por Albéniz, Ravel y Debussy, entre otros.

La definición que presenta Herbert Shead es la siguiente:

El pedal sostenuto permite al pianista mantener una sola nota o un acorde, mientras que aún deja los apagadores en todas las cuerdas restantes. Así, por ejemplo, una triada puede ser sostenida por el pie izquierdo, entretanto las dos manos están ocupadas en tocar pasajes de notas staccato. El valor musical de este aditamento es considerable, sin embargo, un buen grado de habilidad es necesario para su manipulación. Primero se toca la nota o acorde, luego el pedal debe ser presionado y las manos no deben ser removidas de las teclas hasta que el pedal haya tomado el control. Esto suena muy simple, pero muchos pianistas brillantes se niegan a utilizar este pedal debido a las dificultades técnicas⁶⁴.

En efecto, este pedal requiere una práctica especial para acostumbrarse a utilizarlo. Además, como señala Albert Nieto, «es conveniente preparar una solución alternativa al uso del pedal tonal, por si nos encontramos con un piano que no disponga de él o que, debido a su delicado mecanismo, no funcione correctamente»⁶⁵.

Veamos un caso específico del uso de este pedal. Es un ejemplo localizado en la segunda pieza ‘El puerto’ y se trata del segmento que va del compás 86 al 94. A continuación se muestra el extracto según la versión urtext Henle.

Albéniz pide al intérprete que use el pedal derecho para los compases 86-87, en el siguiente (88) especifica “molto staccato” y “avec la petite pédale” lo que se traduce en un ataque muy corto y la obligación de presionar el pedal izquierdo. A continuación, en el compás 89 aparece una nota pedal (*fa*♯) que debe escucharse por cuatro compases y resolver en el *si* natural del compás 93 y para prolongar la duración de esa nota el compositor requiere que utilice el pedal sostenuto. En el 94 aplica de nuevo el pedal derecho.

⁶⁴ Herbert Shead, *The anatomy of the piano*, Old Woking (Surrey), Unwin Brothers, 1978, p. 106.

⁶⁵ Albert Nieto (ed.), *Isaac Albéniz: Iberia*, v. 3 [comentarios técnicos y generales], Barcelona, Editorial de Música Boileau, 2011, p. 23.

The image shows a musical score for 'El puerto' by Isaac Albéniz, measures 86-94. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a complex pedal point in the left hand. The right hand has a melodic line with various articulations. Performance instructions include 'en pressant peu à peu', 'poco sf', 'molto staccato', 'au Mt', 'avec la petite pédale', 'très langoureux', 'dolce sempre', and 'pp'. Measure numbers 86, 90, and 13 are indicated.

Ejemplo musical 2-7 ‘El puerto’, extracto de la edición urtext Henle, cs.86-94

El problema técnico-musical ocurre en el segmento delimitado por los compases 89 y 93, donde la melodía se sitúa en la tesitura del tenor mientras en el pentagrama superior la mano derecha debe tocar figuras de acompañamiento y además debe sonar la nota pedal por esos cuatro compases. Ello significa que se necesitarían tres manos para interpretar este pasaje limpiamente en caso de que no se usara ningún pedal. Albéniz lo solucionó utilizando el pedal central como esa tercera extremidad que maravillosamente sostiene la nota grave.

Esta importante indicación no aparece en las ediciones impresas generadas a partir de la primera edición, lo que ha llevado a los pianistas emplear, en el mejor de los casos, medios ataques del pedal derecho con la intención de mantener un poco la nota pedal, como sucede en la versión de Syomin. Otros, ignoran que el sonido de dicha nota debe durar cuatro compases y se olvidan de ella en el compás 90, escúchense por ejemplo las versiones de Block, Ciccolini, Díaz-Frénat, Helffer, Querol, Rembrandt y Torres-Pardo. Éstas contrastan con las interpretaciones de Billaut y Huidobro, músicos que realizan esta indicación con éxito.

Luis Fernando Pérez en su edición de la partitura respeta el segundo pedal del manuscrito (2P) y agrega entre paréntesis una marca de pedal derecho para cada una de las notas de la melodía (véase el ejemplo 2-8). Pero no contento con ello, va más allá, al añadir un elemento extra para reforzar el bajo, que consiste en una nota muda que se presiona a partir del compás 90 y así lo indica en un comentario al pie de página: «a piacere, [...] *fa* que refuerza la gradual pérdida del bajo con el cambio de pedal»⁶⁶.

⁶⁶ Luis Fernando Pérez (ed.), “El Puerto”, *Iberia [Ier cuaderno]* [Partitura], 04 2010, © Fundación Albéniz © Luis Fernando Pérez, www.classicalplanet.es/albenizenabierto [consulta: 22 mayo 2010], p.5.

** a piacere, reb - fa# que refuerza la gradual pérdida del bajo con el cambio de pedal / depress D flat - F sharp a piacere, to avoid losing the gradual fading of the bass with the change of pedal.*

Ejemplo musical 2-8 ‘El puerto’, extracto de la edición de Luis Fernando Pérez, cs. 89-92

La digitación que sugiere permite no soltar esa segunda nota pedal fantasma, sin embargo, mantenerla presionada por tres compases mientras se toca la melodía de acuerdo con los dedos indicados pudiera estar fuera del alcance de pianistas con manos pequeñas. De una forma u otra, ya con incluir el segundo pedal se está recreando lo que Albéniz plasmó en el manuscrito⁶⁷.

Al escuchar la versión de Pérez —donde se combinan el pedal central y el derecho, además de la nota muda que refuerza el sonido de la nota pedal— se aprecia una riqueza tímbrica que soluciona el problema de la larga duración del bajo por medio de una ilusión acústica, ya que el pianista no tiene que acentuar dicha nota y aunque parece perderse, el oído compensa la pérdida de intensidad al relacionar los armónicos generados por la nota callada que suplen la debilidad del sonido grave.

Una hipótesis sobre esta solución práctica fue que Pérez perfeccionó lo explorado con anterioridad por Alicia de Larrocha y esto es posible al considerar que el pianista madrileño fue alumno suyo en la Academia Marshall.

Larrocha en su versión para Hispavox, acentúa fuertemente la nota grave y la sostiene por medio del pedal central y utiliza medios pedales derechos para mantener el bajo. En el disco producido por Decca en 1972 realiza algo similar, sin embargo, en esta ocasión no acentúa dicha nota y es menos obvia su presencia. Por último en su versión de 1986, la pianista decide no acentuar el bajo y, en su lugar, hace sonar la nota una octava más arriba en el compás siguiente.

Hiseki en su segunda versión recrea lo propuesto por Larrocha en su última integral, pianista japonesa que también estudió en la Academia Marshall. En cambio, Pérez propone presionar la nota octavada en el compás 90 sin que suene, en lugar de volver a tocar el bajo como lo hacen Larrocha (v3) e Hiseki (v2).

González también realiza lo indicado por Albéniz en el manuscrito, sin embargo, la lentitud de su interpretación impide que el bajo se mantenga. Otros pianistas tocan la melodía demasiado fuerte y al no apoyar bien el bajo, la fundamental se pierde a pesar de utilizar el pedal sostenuto (escúchese por ejemplo la versión de Job).

En conclusión, se recomienda balancear todos los elementos para ejecutar adecuadamente este pasaje, es decir, interpretarlo a una buena velocidad, apoyar la nota pedal con caída libre, sostenerla con el pedal central y utilizar medios pedales derechos para ennoblecer la melodía del tenor, que debe ser moldeada

⁶⁷ Esto también se aplica al pedal tonal indicado para el bajo de los compases 80-83 de la misma pieza.

dentro de una dinámica que no esconda la nota fundamental, sino que la enriquezca.

Del mismo modo, González propone el uso del tercer pedal en su edición revisada que puede ser un recurso importante y útil para ciertos pasajes. Por ejemplo, nótese la sugerencia hecha en la pieza ‘Almería’ para los compases 131 al 142. El editor plantea que el pedal tonal se aplique cada cuatro compases y no cada dos como señala Albéniz inicialmente. Ambas opciones son acústicamente válidas, pues el compositor se guía con la nota pedal que ocurre cada dos compases y González con la armonía que cambia cada cuatro compases.

Este tipo de sutilezas son hechas por alguien con un perfil de concertista y son valiosas aportaciones. Sin embargo, su aplicación depende del tamaño de la sala, del piano, de la acústica, etc. No obstante, su versión revisada se presenta como una de las más depuradas ediciones prácticas sobre esta obra. En este sentido, opinamos que las soluciones específicas que ofrecen pianistas como Luis Fernando Pérez, Guillermo González o Albert Nieto en sus ediciones prácticas son válidas desde el punto de vista de la praxis musical.

Dentro de este contexto, vemos que las indicaciones del pedal tonal proveídas por Albéniz son eficientes. Sin embargo, ¿a qué se debe que no se hayan tomado en cuenta con seriedad? Creemos que los pedales tonales originales del compositor no aparecen en las primeras ediciones debido a que éstas se comercializaron en el mercado europeo y, en este continente el pedal tonal no fue incluido por los fabricantes de piano —este accesorio fue casi exclusivo de los pianos Steinway & Sons americanos—. Además, los editores quizá pensaron que el mercado al que iban dirigidas estas impresiones no requería tanta especificación.

Otra posibilidad es que, en aquel tiempo, los grandes intérpretes hubieran intuitivo el empleo maestro de los pedales en ciertos pasajes de la partitura, guiados por su conocimiento del instrumento y su instinto musical. Sin embargo, pasadas varias décadas, en estos tiempos modernos de apego a la nota impresa de manera obsesiva, un intérprete necesita verlo plasmado para usarlo con justificación y sin sentir culpa.

Finalmente, nótese que Albéniz indicó en el manuscrito de manera precisa el pedal tonal y, dado que casi la mitad de las grabaciones integrales se realizaron en pianos de cola Steinway & Sons (que cuentan con el pedal sostenuto), al menos los pianistas que utilizaron un instrumento de dicha marca y dicen haber cimentado sus interpretaciones en los manuscritos, las debieron haber incluido en sus versiones.

2.2.4.4 Revisión Pedagógica (Real Musical)

El título de esta obra es “Revisión pedagógica de la Suite Iberia. Isaac Albéniz” escrita por el pedagogo Antonio Rubio Zamora y publicada en 1998 por Real Musical⁶⁸. Josep Colom en la nota de presentación que acompaña a dicha versión dice:

⁶⁸ Antonio Rubio Zamora. *Revisión pedagógica de la Suite Iberia. I. Albéniz*. presentación de Josep Colom. Madrid, Real Musical, 1998.

El gran merito y utilidad del trabajo de Antonio Rubio consiste en haber publicado basándose en la redacción original (referencia naturalmente imprescindible) el resultado de un trabajo paciente, inteligente y sistemático que le ha permitido sugerir gran cantidad de digitaciones y combinaciones alternativas, y en muchos casos, varias de ellas para un mismo pasaje conflictivo⁶⁹.

El profesor Rubio Zamora escribe en el prólogo que Albéniz pensó realizar una revisión de la obra y en ese sentido su edición intenta efectuar de manera sistemática dicha labor. Esta edición sólo contempla los compases que el editor considera difíciles y se enfoca exclusivamente a las cuestiones de digitación y redistribución del material entre las dos manos. La publicación es un acierto pedagógico y funciona como una herramienta auxiliar para estudiantes y profesores de piano que ayuda a solventar la natural heterogenia relacionada con la morfología y tamaño de las manos y dedos. Además, aporta soluciones que facilitan la distribución original de Albéniz.

Los puntos clave de la edición son:

- a) Propone un creativo reparto entre ambas manos de pasajes conflictivos, sin realizar ningún cambio del contenido musical escrito por el compositor en cuanto a las notas y sus valores.
- b) Ofrece digitaciones que pueden servir de ayuda o de punto de partida para la reflexión por parte del intérprete.
- c) Incluye sólo los compases con cambios propuestos, aportándose a veces múltiples sugerencias para un fragmento específico.

2.2.4.5 La digitación

Iberia es una obra que permite a las ediciones prácticas hacer muchas aportaciones en cuanto a la digitación y ese es uno de los méritos de la edición pedagógica que se comentó en el párrafo anterior. No obstante, si sólo tomáramos el hológrafo y las ediciones modernas podríamos ver que cada una ofrece soluciones de digitaciones distintas pero válidas; las cuales permiten al pianista nutrirse con ideas de otros intérpretes para encontrar la suya propia, cuando ninguna de las existentes se adapte a su técnica personal y a sus manos.

El profesor González tiene una idea similar al escribir acerca de su edición revisada: «Las digitaciones propuestas son las que utilizo personalmente en mis interpretaciones de la obra, y aunque evidentemente cada uno puede hacer sus propias distribuciones, las que aquí se presentan pueden sugerir, cuando menos, otras posibilidades»⁷⁰.

Por ser una cuestión perteneciente a la praxis musical y a las preferencias personales de los pianistas, pasaremos por alto las diversas opciones de cada edición, tan sólo señalaremos que hoy día, el intérprete tiene elecciones variadas para trabajar esta obra desde el punto de vista de la digitación.

⁶⁹ Josep Colom. “presentación”. En: A. Rubio Zamora. *Revisión pedagógica...*, p. 3.

⁷⁰ G. González (ed.), *Edición revisada...*, p. XIV.

2.2.4.6 Otras ediciones

La edición de Hisako Hiseki es otra de las opciones disponibles, aunque ha recibido escasa difusión y es poco conocida. Esta impresión cuenta con cuatro partituras correspondientes a los cuadernos de *Iberia* e incluye un volumen extra que contiene indicaciones y ejemplos de cómo interpretar ciertos pasajes. Su editora es una pianista japonesa que estudió en la Academia Marshall y al parecer esta publicación tuvo el aval de Alicia de Larrocha. El texto que acompaña a las partituras está en japonés, inglés y catalán⁷¹.

La Fundación Albéniz le propuso a Luis Fernando Pérez realizar una edición de *Iberia* que estaría disponible en línea y de manera gratuita, con motivo de los festejos realizados durante la bienal 2009-2010. Pérez publicó seis piezas y los PDF estuvieron disponibles en el sitio Web de la fundación en mayo de 2010; el resto de las piezas quedaron pendientes⁷². Sin embargo, las celebraciones ya terminaron y el espacio virtual dedicado a Isaac Albéniz ha sido desmantelado, por lo que es difícil saber si se publicarán los dos cuadernos restantes.

Es una pena que no se materializara este proyecto de forma completa, pues Pérez ha grabado la integral, estudiado en la Academia Marshall y recibido consejo de Alicia de Larrocha. Además, tiene una predilección por jugar con el timbre y la acústica en sus interpretaciones, por lo que su edición podría aportar ideas y soluciones interesantes desde el punto de vista de la producción del sonido, especialmente con relación al tercer y cuarto cuadernos que son un poco más complejos.

Un trabajo editorial reciente es la edición digitalizada y pedalizada de Albert Nieto, pianista que hace una aportación importante desde la perspectiva tímbrica, pues tiene una notable carrera como intérprete de la música del siglo XX y pensamos que el dominio de dicho repertorio le permite plasmar sugerencias derivadas de las técnicas y recursos desarrollados durante ese lapso de tiempo⁷³.

2.2.5 Las ediciones empleadas para las grabaciones integrales

El pianista que graba *Iberia* tuvo que basar su interpretación en alguna edición de la obra, aunque sólo le sirviera como referencia inicial. Este asunto no puede dejarse de lado ya que está presente en algunas entrevistas ofrecidas por intérpretes y a veces también aparece en ciertas críticas de discos, donde se hace especial énfasis en el apego de los jóvenes pianistas al hológrafo del compositor.

José Carlos Carmona piensa que la partitura es el punto de partida para el intérprete y lo explica así:

La partitura base puede condicionar de por sí la interpretación del músico que la lea, sin entrar en el grado de mayor o menor respeto que él quiera otorgarle. Las partituras han sido fuente de “verdad” desde la que se partía para todo el proceso de recreación, sin

⁷¹ Hisako Hiseki (ed.), *Isaac Albéniz: Iberia* [partitura], (supervisión: Alicia de Larrocha), Japan, Kataribe Bunco, GA Tap Co., [s.a.].

⁷² Luis Fernando Pérez (ed.), *Isaac Albéniz: Iberia: cuadernos I y II* [Partitura], Madrid, © Fundación Albéniz; © Luis Fernando Pérez [04.2010], www.classicalplanet.es/albenizenabierto [consulta: 27 mayo 2010].

⁷³ Albert Nieto, (ed.), *Isaac Albéniz: Iberia* [Partitura], 3 v., Barcelona, Editorial de Música Boileau, 2011.

embargo, pueden estar llenas de errores o elipsis, provocadas, éstas [...] por prácticas en las que el compositor, por conocer la obra, no lo anotaba todo. Todo esto puede condicionar el resultado de la interpretación⁷⁴.

Este autor advierte también que las ediciones pueden contener errores que condicionen una versión e incluso un manuscrito puede no incluir toda la información. Las actitudes y comentarios de los teóricos son influenciados por el movimiento de interpretación historicista que otorga radical importancia a los facsímiles y las ediciones urtext, lo que ha llevado, a su vez, a un mayor respeto hacia los originales por parte de los músicos.

2.2.5.1 Comentarios de los pianistas

Varios intérpretes del grupo han dejado constancia de su relación con la partitura. Por ejemplo, Ricardo Requejo en una entrevista comenta su experiencia, ocurrida poco antes de 1980, sobre la preparación para su grabación:

Albéniz representó un momento importante en mi vida. Cuando me propusieron grabarlo [...] lo dejé todo y me centré en esa música. Me fui a Barcelona a estudiar el manuscrito de la partitura (la única edición disponible estaba llena de errores) y analicé con detalle las grabaciones que habían hecho Alicia de Larrocha, Rosa Sabater y Esteban Sánchez. La grabación me marcó, y dado el eco que tuvo me moví bastante dando conciertos, sobre todo con la 'Iberia'. Fue una verdadera experiencia⁷⁵.

Es interesante que el pianista, en ese temprano año, recurriera a los manuscritos y haya sentido curiosidad por escuchar atentamente los registros precedentes para preparar la suya.

También existe el caso peculiar de varias reediciones de las grabaciones de Alicia de Larrocha, (véase por ejemplo el set de dos discos compactos: Escala, CDZ 7 62758 2) donde se especifica que la pianista utilizó la edición de la Unión Musical Española. No obstante, esto hay que tomarlo con tiento, pues se sabe que debido a la conformación de sus elásticas pero pequeñas manos, pasó media vida “personalizando” la partitura de Albéniz.

Aquí cabe hacer una concesión: sus versiones pertenecen a un periodo de tiempo en el que no existían ediciones urtext ni tampoco se había publicado ninguna edición crítica, las cuales fueron apareciendo a finales del siglo XX y principios del XXI, bastante después de las fechas de grabación de *Iberia* por dicha pianista. Su partitura personalizada puede considerarse como una edición práctica con redistribuciones de pasajes complicados.

Se menciona a continuación una curiosa anécdota sobre las partituras pertenecientes a esta intérprete:

La pianista española Alicia de Larrocha ha regresado sin encontrar el portafolio con todas sus partituras que perdió en un vuelo de Aerolíneas Argentinas, procedente de Buenos

⁷⁴ José Carlos Carmona, *Criterios de interpretación musical: el debate sobre la reconstrucción histórica*. Málaga, Maestro, 2006, pp. 153-154.

⁷⁵ José Marí López; et al., “Palabra de artista. Seis intérpretes que conocen bien la obra de Albéniz explican a 'Territorios' su significado y lo que sienten al tocarla” [en línea], www.elcorreo.com Disponible en: <http://info.elcorreo.com/territorios/articulo/literatura/877762/palabra-de-pianista.html> [consulta: 27 junio 2008]. Versión PDF disponible en: http://www.judithjauregui.com/pdf/albeniz_bilbao.pdf [consulta: 27 octubre 2010].

Aires. Alicia se ha vuelto obligada a recorrer tiendas de música adquiriendo partituras, que ahora tendrá que adaptar y marcar en una penosa y larga labor para la que no tiene tiempo, a causa de sus actividades como pianista. La pérdida, realmente irreparable, es la partitura de la Suite Iberia, de Albéniz, especialmente arreglada y adaptada para ella, y la de Goyescas, de Granados, corregida y anotada por el propio compositor⁷⁶.

Esperemos que estas partituras personales de Larrocha aparezcan en un futuro cercano, se subasten y sean adquiridas por algún centro de conservación, ya que ello permitiría conocer de primera mano las correcciones y anotaciones de la intérprete en el caso de *Iberia*, así como las sugerencias dadas por Granados en *Goyescas*.

Como mencionamos antes, Pola Baytelman realizó su tesis doctoral sobre la música de Albéniz. Asimismo, es la autora del texto que acompaña su versión sonora, donde explica su contacto con la partitura:

La interpretación de *Iberia* contenida en este disco está basada en una extensa revisión del texto original de la obra. Pola Baytelman decidió hacer este estudio después de encontrar numerosos errores e inconsistencias en las ediciones previas de *Iberia*. La artista se basó en la primera edición de la obra y en los manuscritos originales del compositor⁷⁷.

Jean François Heisser es autor de los comentarios escritos que acompañan a su grabación integral, donde el pianista se posiciona en este tema:

La presente grabación fue hecha de acuerdo con las partituras manuscritas del compositor, las cuales son un verdadero tesoro de información en varias maneras diferentes. La caligrafía extremadamente limpia de Albéniz constituye un testimonio admirable de su preocupación constante por lúcidas texturas polifónicas. Evidentemente, aterrorizados por la complejidad de la obra, los editores de la época no sólo introdujeron una serie de errores en la partitura, sino removieron varias instrucciones particulares, muchas de las cuales están llenas de un vivo imaginario o sorprenden en sí mismas. También eliminaron o “adaptaron” muchos de los fraseos, acentos y marcas dinámicas tan necesarios para el equilibrio de la obra.

Agradezco, por tanto, a los bibliotecarios del Orfeó Català, la Biblioteca de Cataluña y el Museo de la Música en Barcelona y a Peter Fay de la biblioteca del Congreso, Washington, DC, por su inestimable ayuda al permitirme el acceso a los manuscritos originales de Albéniz⁷⁸.

⁷⁶ “Alicia de Larrocha vuelve sin las partituras” [Noticiero Musical], *ABC*, Madrid, 11/08/1979, p. 32.

⁷⁷ Pola Baytelman, “Iberia: 12 nouvelle ‘impressions’ en quatre cahiers” [Folleto] p. 11, en Pola Baytelman (int.), *Albéniz: Iberia; works of Ginastera* [además incluye: Pavana-capricho Op. 12, Pavana Op. 83 / Isaac Albéniz; Milonga, Malambo, Danzas argentinas / Alberto Ginastera] [CD], Riverdale (US), Elan CD 82288, © 1998.

⁷⁸ Jean-François Heisser, “Folleto”, p. 10, en Jean-François Heisser (int.), *Albéniz: Iberia* [CD], Warner music France, Erato 4509-94807-2; AMG Album ID W 54206, © © 1994. Texto original: «The present recording was made on the basis of the composer’s autograph scores, which are a veritable treasure-trove of information in several different ways. Albeniz’s extremely clear calligraphy bears admirable witness to his perpetual concern for lucid polyphonic textures. Evidently terrified by the complexity of the work, publishers of the period not only introduced a number of errors into the score but removed several characteristic instructions, many of which are full of lively imagery or striking in their own right. They also deleted or “adapted” many of the phrasings, accents and dynamics markings so necessary to the balance of the work. I am grateful, therefore, to the librarians of the Orfeó Català, the Biblioteca de Catalunya and the Museo de Música in Barcelona and to Peter Fay of the library of Congress, Washington, DC, for their invaluable help allowing me access to Albeniz’s original manuscripts».

Heisser señala el trazo limpio del compositor y la burda labor de los primeros editores. Por su parte, Luis Fernando Pérez explica la validez y riqueza del manuscrito en las notas escritas incluidas en su versión integral:

Quizás ningún compositor ha dejado tan claro en sus indicaciones cómo se debe interpretar su obra. Sus notas, tan sutiles a veces, nos muestran un alma luminosa y extrovertida que también conoce el sufrimiento o la melancolía y los hace música. Iberia se conoce y difunde universalmente en la edición impresa ya citada [Mutualle] y se redescubre en el manuscrito, lleno de indicaciones que no aparecen en la partitura impresa. Albéniz nos lo dice todo. [...] Todo meticulosamente anotado con el ansia de la persona que no quiere dejar lugar a dudas en su mensaje⁷⁹.

Merece la pena citar otro extracto de su texto acerca de la preparación realizada por este pianista para dominar la obra que arroja luz sobre la consideración por la partitura original:

En cuanto a mi enfoque personal, al abordar la obra he tenido muy en cuenta el manuscrito y sus precisas indicaciones, el plan de trabajo de Albéniz, las fechas de composición de las diferentes piezas, las numerosas rectificaciones de la ordenación, de las obras y en sus títulos [...].

Desgraciadamente, la plancha de la Edition Mutualle, que es la partitura impresa más utilizada, contiene numerosas erratas de todo tipo (notas falsas, errores en las indicaciones de pedalización, de carácter, etc.). Por esa razón, el manuscrito ha sido para mí la única fuente fidedigna⁸⁰.

También Artur Pizarro dedica un pequeño comentario en su texto: «Debo mencionar [...] a Antonio Iglesias y Guillermo González cuyas ediciones de *Iberia* finalmente me permitieron tener el coraje para interpretar esta obra en el escenario y después en estudio de grabación»⁸¹.

Por último, en una entrevista realizada por *Variaciones* a Eduardo Fernández, el pianista responde a la pregunta: ¿Cómo aborda el estudio de una obra tan compleja como *Iberia*?

He intentado abordar *Iberia* no desde su especificidad sino desde un universo más global. Esto te lleva obligatoriamente a un minucioso estudio del manuscrito, que luego hay que traducir al teclado. Se ha hablado mucho de los arreglos en las piezas de *Iberia*, pero está demostrado que Albéniz fue un gran virtuoso del piano, lo cual despeja toda duda de que no tenía problemas a la hora de dar forma pianística a sus ideas musicales. Albéniz sencillamente nos está proponiendo otra nueva técnica pianística, que va desarrollando a lo largo de las 12 piezas de *Iberia*. Así, poco a poco se va descubriendo un Albéniz más innovador y complejo, añadiendo lo que podríamos definir como manchas sonoras, disonancias, cada vez mayores⁸².

En otra entrevista, esta vez para la revista americana *Fanfare*, el intérprete ahonda más sobre la cuestión de la disonancia en relación con la edición de esta obra:

⁷⁹ Luis Fernando Pérez, “Albéniz: Suite Iberia” [Notas], p. 7, en Luis Fernando Pérez (int.), *Albéniz: Suite Iberia, Navarra* [CD], Madrid, Verso, VRS 2045, © © 2007 Banco de Sonido.

⁸⁰ L. F. Pérez, “Albéniz: Suite Iberia” [Notas]..., p. 5.

⁸¹ Artur Pizarro, “My travel through...”, [Folleto], p. 6.

⁸² En el enlace <http://www.variaciones.es/eduardo-fernandez-grabacion-de-iberia-para-warner/> se puede acceder a la entrevista titulada “Eduardo Fernández, grabación de Iberia para Warner” realizada a dicho pianista. El texto de la cita correspondiente a la versión impresa de noviembre de 2010 de la revista *Variaciones*. [consulta: 10 enero 2011].

A través de su escritura Albéniz nos muestra una completa evolución hacia la disonancia, hacia algo nuevo. Estas disonancias se han quedado en el fondo, escondidas, en las ediciones revisadas, tal vez porque se consideraban irritantes o molestas. Sin embargo, esas disonancias son vitales para *Iberia*. Ellas evolucionan, tomando mayor presencia conforme avanzamos en la obra, mostrándonos un mundo nuevo de colores, sonidos, reflejos del folclore, ritmos... todo mundo conoce la hermosa vaguedad de un cantaor flamenco, o como un organillo de calle suena, desafinado y desajustado rítmicamente. El genio de Albéniz consistió en capturar muchos de esos detalles. En mi interpretación hay lugar para esas disonancias, sin que dañen las múltiples líneas melódicas. Hay líneas melódicas adicionales que han pasado desapercibidas hasta ahora, quizá debido a los subsecuentes arreglos a los manuscritos de Albéniz. Siempre he pensado que Albéniz prefirió complicar la partitura técnicamente para facilitar la interpretación musical. Por tanto, he regresado a los originales de Albéniz y a la primera edición, las cuales son diferentes una de la otra. He utilizado ambas⁸³.

Es llamativo que los músicos jóvenes —como Pérez o Fernández— se enfrentan a la partitura de *Iberia* sabiendo que los manuscritos representan un reto desde varios puntos de vista; no obstante, lo hacen con la convicción de que es posible tocarla sin arreglos ni simplificaciones e incluso quizá, sin redistribuciones.

2.2.5.2 Comentarios de algunos críticos y reacción de la industria

Víctor Blades en una crítica a la versión de Luis Fernando Pérez hace alusión a dicha temática al destacar la responsabilidad del intérprete de evitar los errores de la partitura impresa por medio del trabajo con los manuscritos:

Pérez realiza un trabajo musicológico a fondo, basando su ejecución en las partituras originales; su trabajo musicológico es indiscutible y debido a que las partituras de la primera edición encierran demasiados errores (notas falsas, errores de pedalización, errores de matices...). Por esto su compromiso está basado en la partitura original, subsanando de esta manera todos esos lastres que el paso del tiempo ha ido perpetuado (gracias a las editoriales, claro)⁸⁴.

Lynn René Bayley escribe algo similar en una crítica para *Fanfare* sobre la versión de Eduardo Fernández:

⁸³ Robert Schulslaper, “Pianist Eduardo Fernández takes a new look at Iberia” [PDF], *Fanfare Magazine Archive of CD Reviews* 34:6, July-August 2011. Disponible por suscripción en: http://www.fanfarearchive.com/articles/atop/34_6/3460100.aa_Pianist_Eduardo_Fernandez_Takes.html [consulta: 19 junio 2011]. Texto original: «In his writing, Albéniz shows us a complete evolution toward dissonance, toward something new. These dissonances have been left in the background, hidden, in revised versions, maybe because they were deemed irritating or annoying. However, these dissonances are vital to Iberia. They evolve, taking greater presence as we advance in Iberia, showing us a new world of colors, sounds, reflections of folklore, rhythms... everybody knows the beautiful vagueness of a flamenco singer, or how a barrel organ sounds, off-key and maladjusted rhythmically. The genius of Albéniz was to be able to capture many of these details. In my interpretation there is a place for these dissonances, without damaging the multiple melodic lines. There are additional melodic lines that have gone unnoticed until now, perhaps due to subsequent arrangements of Albeniz’s original writings. I’ve always thought that Albéniz preferred to complicate the score technically in order to facilitate the interpretation musically. Therefore, I’ve always gone back to Albeniz’s original writing and the first edition, which are very different from each other. I’ve used both of them».

⁸⁴ Víctor Blades, “Reseña: Albéniz, Suite Iberia, Navarra. Luis Fernando Pérez, piano. Verso 2045 (2CD) DDD”, *Revista Opera actual*, Octubre 2007.

Fernández utiliza la partitura original, que Albéniz de hecho revisó antes de su muerte, principalmente para corregir lo que considera como digitaciones “imposibles” y enmendar supuestos errores en la partitura, [supuestos] debido en gran parte a que Joaquín Malats, una de las primeras personas que vio la partitura y que realizó el estreno de “Triana”, no hizo mención alguna de errores⁸⁵.

Destaca en esta cita que el crítico diga que Malats no denunció errata alguna. Eso es verdad ya que en la correspondencia entre ambos músicos, Albéniz y Malats, no existe ningún comentario sobre la necesidad de simplificar ni corregir la partitura, sino todo lo contrario, Albéniz está orgulloso de su trabajo y de haber encontrado en el pianista catalán al intérprete perfecto para su obra.

La referencia al manuscrito del compositor ha sido empleada como estrategia de marketing por algunos sellos discográficos, lo cual es una práctica coherente con la época que vivimos. Por ejemplo, en el folleto que acompaña al registro de Bernard Job aparece el siguiente comentario: «el pianista ha empleado las partituras originales para esta grabación de *Iberia*»⁸⁶.

Y el primer CD de la versión de Miguel Baselga incluye una leyenda donde se especifica que el intérprete «ha corregido las piezas de *Iberia* de acuerdo a los manuscritos depositados en el Orfeo Catalán, la Biblioteca de Cataluña y la Biblioteca del Congreso en Washington»⁸⁷. Además, es sugerente que se incluya en el folleto la edición base para cada uno de los cuatro cuadernos que Baselga corrigió: 1er y 2do cuadernos: edición Unión Musical Española; 3er cuaderno: edición Belvin Mills, Kalmus; 4to cuaderno: edición International Music Company.

Quisiéramos terminar este apartado con una anécdota incluida en libro de Henri Collet acerca de la pieza ‘El polo’, que a nuestro parecer, muestra a Isaac Albéniz como un músico adelantado a su tiempo en cuanto a su responsabilidad como compositor de plasmar detalladamente sus deseos musicales en la partitura⁸⁸:

Llevaba el *Polo* una pp en cada ronda de la última página.

“¡Es una locura! —exclamaba la señorita Selva.

“¡No! ¡Las necesita! —replicaba Albéniz. “¡Tú, lo sabes! Pero, ¿los otros? Harán algo distinto si yo no puntualizo...”

Tenía Albéniz miedo de que no le comprendiese el público⁸⁹.

⁸⁵ Lynn René Bayley, “Albéniz: Iberia (Eduardo Fernández)”, *Fanfare Magazine Archive of CD Reviews*, 34:6, July-August 2011. Disponible en PDF en: http://www.fanfarearchive.com/articles/atop/34_6/3460102.aa_Pianist_Eduardo_Fernandez_Takes.html [consulta: 19 junio 2011]. Texto original: «Fernández uses the original score, which Albéniz in fact revised before his death, mostly to correct what he considered “impossible” fingerings and correcting supposed mistakes in the score, largely due to the fact that Joaquim Malats, one of the first people to see the score and who gave the premiere of “Triana,” made no mention of errors».

⁸⁶ Michel Verluise, “Iberia: achèvement et premières auditions” [Folleto], p. 7, en Bernard Job (int.), “Albéniz: Iberia” [CD], Francia, Perspectives Musicales 411 218-3, © 2008. Texto original: «Bernard Job a travaillé à partir des manuscrits originaux des *Iberia*».

⁸⁷ Miguel Baselga (int.), *Albéniz: complete piano music – volumen 1* [CD], Djursholm (Suecia), BIS CD923, © 1998. Folleto, p. 2. Texto original: «Miguel Baselga has corrected the *Iberia* pieces according to the manuscripts housed in the Orfeo Català, Biblioteca de Catalunya and Library of Congress in Washington».

⁸⁸ Dicho razonamiento es compatible con la tendencia actual de tocar sólo lo que el compositor ha indicado en la partitura, de ahí que es una fortuna que Albéniz haya sido tan escrupuloso y generoso en sus indicaciones.

⁸⁹ Henri Collet, *Albéniz y Granados*, (trad. Pedro Labrousse), Buenos Aires, Grandes Biografías, [1943], p. 127.

De quien tenía miedo el compositor era del intérprete mediocre que consideraría superfluo realizar muchas de las indicaciones que aparecen por toda la partitura de *Iberia*. Por ello es importante recurrir a la edición facsímil y a los distintos impresos urtext para conocer de cerca la manera que tiene el músico de indicar los colores tímbricos dentro del discurso musical. A la vez, hay que tener siempre presente que Albéniz fue un excelente pianista de concierto, preocupado por transcender el sonido del piano.

La recomendación final es mirar con cuidado sus anotaciones, que a primera vista pudieran parecer contradictorias, pero que quizás, en una segunda reflexión o en el escenario mismo, el intérprete descubra lo que realmente el compositor le pide en términos de sonoridad por medio de singulares y específicas indicaciones.

2.3 EL SELLO DISCOGRÁFICO

La influencia de la compañía discográfica en la producción, difusión y promoción de una grabación es importante. En general, el sello concibe el proyecto discográfico y tiene la iniciativa de invitar a un intérprete para que realice un registro específico. Además, pone los recursos necesarios para materializar y comercializar la nueva grabación.

También los ingenieros supervisan la parte del producto correspondiente a la interpretación sonora de la obra. Desde la misma compañía se contrata el fotógrafo que retratará al músico, se designa la persona idónea para que escriba el texto del folleto y se efectúan otras tareas, que permiten a una versión sonora salir al mercado e intentar obtener el favor de los críticos y los consumidores de cultura.

En una entrevista publicada en el ABC de Sevilla, Aldo Ciccolini responde a la pregunta ¿Hasta qué punto influyen las casas de discos en la trayectoria de un pianista? «A mi edad (más de sesenta y cinco), en nada, pero para los jóvenes, sí, es muy importante editar discos con las principales compañías como a mí me ocurrió»⁹⁰.

Dentro del panorama de las grabaciones se encuentran historias de todo tipo: por ejemplo, la reciprocidad afortunada de Alicia de Larrocha con Decca le permitió a la intérprete proyectarse a nivel mundial y al sello vender muchos ejemplares de sus registros. Sin embargo, en relación con otros pianistas sus grabaciones parecen fantasmas perdidos en el limbo discográfico, al haber sido pobremente producidas y promocionadas. Un caso significativo es la integral de Ángel Solano, prácticamente desconocida a pesar de su calidad musical.

No sólo el sello que realizó el registro original tiene influencia en la vida del producto sonoro, sino también aquellas compañías que la reeditan y distribuyen, cuya acción puede rescatar una grabación, o por el contrario, puede causar una mala impresión al no reeditarla propiamente y hundirla aún más en el olvido.

⁹⁰ Juan Luis Pavón, “Aldo Ciccolini: «No hay que interpretar, sino seguir la ley de la música, que es mi religión». El gran pianista italo-francés, con la Sinfónica de Sevilla”, *ABC* (Sevilla). 13/1/1994, p. 61.

Por fortuna, la variedad está garantizada ya que las integrales de *Iberia* están repartidas entre varios sellos discográficos, sin que ninguna compañía sobresalga del resto en cuanto al número de versiones producidas. Ello otorga una riqueza al grupo de grabaciones debido a la diversidad de las carátulas, folletos, técnicas de grabación y escenarios acústicos que no estaría presente si la mayoría hubiera sido producida exclusivamente por los grandes monopolios.

En la tabla 2-3 se incluyen las versiones publicadas inicialmente en vinilo y que han sido reeditadas en disco compacto. Algunas de ellas aparecieron en más de una ocasión en formato LP, como los trabajos de Ciccolini y Larrocha.

IntApellido	Sello discográfico	
	Original	Reedición
Block	Connoisseur Society	EMI Music France
Ciccolini	Pathe/Columbia	EMI France
Helffer	Le club français du disque	Accord, Universal Classics France
Kyriakou	Vox Records	SPJ Music
Larrocha (1)	Hispavox	EMI Odeon
Larrocha (2)	Decca Records	Decca Records
Orozco	Audivis	Audivis France
Querol	Ducetet-Thomson	EMI Classics
Requejo	Claves	Claves
Sabater	Decca/Columbia	BMG Music Spain
Sánchez	Ensayo	Discos Ensayo
Solano	¿? [Versión parcial]	Amadeus Amadei Classic Collection
Syomin	Melodiya	Melodiya
Uribe	Orion	Dial Records

Tabla 2-3 Grabaciones originales en formato LP reeditadas en CD

Por el contrario, en la siguiente tabla aparecen los pianistas cuyas integrales publicadas originalmente en vinilo aún esperan a ser reeditadas en disco compacto o SACD. El registro de Loriod fue publicado parcialmente en 1985 por el sello Adès en un CD que incluye ocho piezas de la colección. No obstante, esperamos que pronto se publique completa, pues creemos que el conocimiento obtenido a través de sus interpretaciones de la música de Olivier Messiaen provocó una versión diferente que merece la pena ser evaluada en su conjunto.

Intérprete	Compañía discográfica
Francisco Aybar	Connoisseur Society
José Echániz	Westminster Record Company
José Falgarona	Pathé-Vox
Yvonne Loriod	Vega
Elsa Puppulo	Sin referencia (hecho en Argentina)

Tabla 2-4 Integrales originales en vinilo aún no reeditadas en CD

La tabla 2-5 muestra la relación de compañías discográficas que han producido la integral en formato digital: CD y SACD. Es necesario precisar que la versión de la argentina Valentina Díaz Frénol grabada en Berlín, no hace referencia a ningún sello y el copyright aparece junto al nombre de la intérprete; por ello, en su lugar, hemos incluido la compañía distribuidora en Argentina dentro de la tabla.

IntApellido	Compañía discográfica	IntApellido	Compañía discográfica
Baselga	BIS	Job	Perspectives musicales
Baytelman	Élan Recordings	Jones	Nimbus Records
Billaut	Lyrinx	Larrocha (3)	Decca
Chauzu	Calliope	Montiel	Sello Autor
Christian	Classical West	Muraro	Universal Music; Accord
Díaz-Frénot	Discográfica Pretal*	Okada	Camerata
Díaz-Jerez	SEdeM	Orozco	Audivis France
Fernández	Warner Music Spain	Peña	The Orchard
Fukuma	Harmony Japan	Pérez	Verso
González	Naxos	Pinzolas	Polygram Ibérica [DG]
Hamelin	Hyperion Records	Pizarro	Linn Records
Heisser (v1)	Erato disques	Rembrandt	Cassiopée disques
Heisser (v2)	Actes Sud	Torra	Ars Harmonica/Sonda
Hiseki (v1)	Edicions Albert Moraleda	Torres-Pardo	Glossa Music
Hiseki (v2)	Luis Ripoll Querol	Uehara	ALM Records
Huidobro	Several Records	Unwin	Chandos Records
Ish-Hurwitz	Turtle Records		

Tabla 2-5 Grabaciones originales en CD y SACD: relación de pianistas y sellos discográficos

Varias de las compañías son bastante conocidas y existen monografías sobre ellas. Ejemplo de ello son los libros: *Since records began, EMI: the first 100 years*; *The label: the story of Columbia Records*; y, *100 años de Deutsche Grammophon*⁹¹. Sin embargo, a cerca de los pequeños sellos independientes prácticamente no se ha publicado nada y es poco lo que se sabe; esto se puede convertir en una línea de investigación general futura.

2.3.1 La tecnología y el soporte sonoro

2.3.1.1 El rollo de pianola

El soporte de rollo tuvo una presencia significativa en la grabación de la música para piano durante el primer cuarto del siglo XX, al permitir registrar el repertorio pianístico con mayor exactitud que lo que podía ofrecer en aquellas primeras décadas el disco acústico⁹².

La principal característica de la pianola es que requiere que el ejecutante accione los pedales para hacerla funcionar, dándose por consiguiente, una interacción entre el pianolista y el instrumento, pues a mayor presión se obtiene un sonido más fuerte y viceversa. Este tipo de piano otorgó a los amateurs la posibilidad de disfrutar de la música, además de participar en la recreación de ésta sin preocuparse de la acción manual, tan sólo de inyectar aire por medio de los pedales. En otras palabras, la pianola permitió al aficionado interpretar la música

⁹¹ Los autores de dichos libros son: P. Martland, *Since records began...*; G. Marmorstein, *The Label...*; y para el tercer libro, el propio sello discográfico.

⁹² En contraposición al pobre resultado de la grabación de la música para piano en el disco acústico, este soporte proporcionó a los cantantes un medio idóneo ya que la tesitura y medio de producción de la voz podían ser registrados con exactitud por esta primera tecnología.

sin la necesidad de aprender digitalmente las piezas o de saber leer y tocar partituras a primera vista⁹³.

España, a nuestro parecer, también tiene presencia dentro de la historia de esta tecnología debido a dos hechos importantes: primero, la Compañía *Aeolian*, al tiempo de su mayor éxito comercial, tenía una sala de exhibición de instrumentos en Madrid, cuyo negocio estaba situado en el número 24 de la Avenida Conde de Peñalver⁹⁴. Las otras ciudades con sucursales, fuera de los Estados Unidos, eran Londres, París, Melbourne y Sydney.

El segundo hecho, consiste en que los rollos de la marca Victoria eran manufacturados en España. Esta compañía fundada en 1905 era operada por la familia Blancafort, tenía su sede en Barcelona y los rollos eran producidos en la fábrica "La Solfa" de la Garriga⁹⁵. Un miembro de este grupo fue el compositor Manuel Blancafort y, según Adam Ramet, este músico «ganó una valiosa experiencia en música y armonía mientras trabajaba en la preparación de los rollos maestros de música en la fábrica»⁹⁶. Ramet comenta también que «el diseño de la guía era muy florido [y que] los rollos fueron bien arreglados y claramente marcados»⁹⁷. Esta factoría de rollos fue cerrada en 1930⁹⁸.

Todas las piezas de *Iberia* aparecieron en el rollo de pianola de 88 notas al no existir limitante en la capacidad de almacenamiento del soporte y, al no ser la dificultad técnico-pianística un impedimento para su registro, pues hasta 1912 la transcripción de la partitura al rollo la realizaba un editor especializado⁹⁹. En las ilustraciones 2-5 y 2-6 se puede observar dos de las etapas del proceso de creación de un rollo de pianola: el marcado y la perforación del rollo maestro sobre el cual se harían las copias¹⁰⁰.

En este formato, la serie completa apareció en las marcas Princesa y Best. Los doce rollos Victoria —catálogo general de 1929— presentan la misma numeración que la marca Best, ya que ambas producciones se derivan de los rollos maestros realizados por la Familia Blancafort.

⁹³ Incluso, los rollos con letra proporcionaban al cantante aficionado un acompañamiento musical a su entera disposición.

⁹⁴ La dirección física de la compañía *Aeolian* en Madrid fue tomada del *Catálogo de Rollos Aeolian*, depositado en la Sala Barbieri de la Biblioteca Nacional de España, con la signatura "M-Foll 327-9".

⁹⁵ Juan García Morcillo (ed.), *Manuel Blancafort. Catalogo de compositores*, Xosé Aviñoa (cat.), Madrid, SGAE, Ediciones y publicaciones Fundación Autor, 1998, p. 5.

⁹⁶ Adam Ramet, *General background info on the most common roll labels* [en línea], <http://www.themodist.com/rolllabels.html> [consulta: 29 noviembre 2007]. Texto original: «Victoria.- Spanish made rolls with a very florid leader design generally. Rolls are consistently well arranged and clearly marked. The company was run by the family of Catalonian composer Manuel Blancafort who gained valuable experience in music and harmony from working on the preparation of music master rolls at the factory».

⁹⁷ A. Ramet, *General...*, [en línea], <http://www.themodist.com/rolllabels.html> [consulta: 29 noviembre 2007].

⁹⁸ J. García Morcillo, *Manuel...*, p. 19.

⁹⁹ El rollo tiene una capacidad promedio de 15 minutos, no existe una dificultad pianística motriz y cubre todo el rango del piano.

¹⁰⁰ Los pies de estas fotografías son: *Musical Editors marking up Stencil Rolls and Workers punching out the Stencils - London, England, 1911*. En: "History of the pianola -Music roll manufacture" [en línea], Disponible en: http://pianola.org/history/history_rolls.cfm [consulta: 24 noviembre 2007].



Ilustración 2-5 Editores musicales marcando los rollos maestros

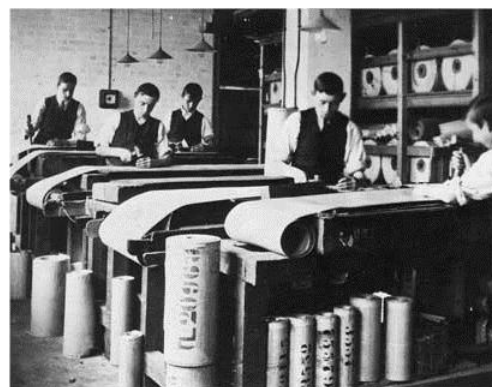


Ilustración 2-6 Artesanos perforando los rollos maestros

Las compañías asignaron un número de catálogo a cada una de las piezas de *Iberia* registradas. Sin embargo, ninguno de estos números muestra una colocación similar al orden de las piezas en la partitura. Tomando en cuenta tanto los registros parciales¹⁰¹ como las series completas, creemos que en este formato primero se comercializaron los fragmentos más populares de la colección como ‘Triana’ y ‘Evocación’. Después, se realizaron los rollos correspondientes a los dos últimos cuadernos y, en una tercera etapa, se completó la serie con la factura de los trozos restantes.

En la tabla 2-6 se muestran las dos series completas de *Iberia* producidas en rollos de pianola. Los datos proporcionados son la compañía, la fecha del ejemplar, (entre paréntesis cuando es aproximada), el número de catálogo, el nombre de la pieza y el número que le corresponde a la pieza en la partitura.

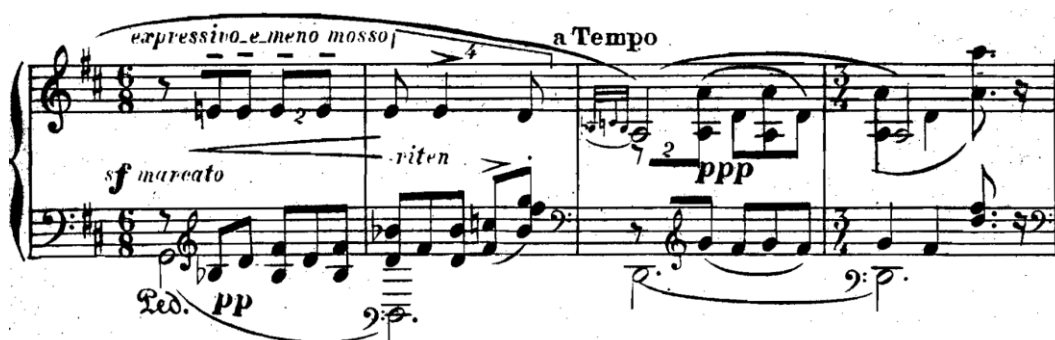
Compañía Año del ejemplar	# Cat.	Pieza	Compañía Año del ejemplar	# Cat.	Pieza
Best (ca. 1910)	4913	9 Lavapiés	Princesa 1927	17	1 Evocación
	4914	11 Jerez		881	8 El polo
	4916	7 El Albaicín		882	2 El puerto
	4917	8 El polo		883	9 Lavapiés
	4918	12 Eritaña		884	3 Corpus Christi
	4919	10 Málaga		885	12 Eritaña
	5000	3 Corpus Christi		886	11 Jerez
Best 1920	1096	6 Triana		887	4 Rondeña
	1097	2 El puerto		888	6 Triana
	1567	1 Evocación		889	7 El Albaicín
	1576	5 Almería		890	5 Almería
	1577	4 Rondeña		891	10 Málaga

Tabla 2-6 Rollos de pianola ordenados por marca y número de catálogo

Para esta tecnología, destacar distintas voces era algo complicado, sobretodo en pasajes musicales con texturas sobrecargadas y dinámicas yuxtapuestas. Debido a que textura y escritura conforman una trama compleja en la obra de Albéniz, en un principio resultó difícil producir ciertas piezas, como

¹⁰¹ Las marcas Aeolian y Diana sólo produjeron algunos números de la colección.

‘Rondeña’ y ‘Almería’, las cuales creemos fueron plasmadas en tiempo posterior cuando las limitaciones tecnológicas de los primeros rollos de pianola fueron superadas.



Ejemplo musical 2-9 ‘Rondeña’, compases 243-246

Pasajes como el del ejemplo musical 2-9, escapaban a los recursos técnicos empleados por las compañías para resaltar la melodía¹⁰². El que la línea melódica se encuentre en el registro medio del teclado, entremetida en el acompañamiento, dificulta que se destaque adecuadamente. El patrón rítmico complejo impide enfatizar el motivo a través de desfase. Y las notas repetidas dentro del acompañamiento tampoco facilitan el escuchar la nota larga de la melodía en el tercer compás.

Además, en la interpretación, la melodía debe destacarse, los bajos deben sostenerse y el acompañamiento debe ser pianissimo en los dos primeros compases y, pianissisimo, en los dos últimos. Estos recursos pianísticos fueron pensados por el compositor plenamente en función de las características del piano e identifican y resaltan la musicalidad de *Iberia*. Sin embargo, eran muy difíciles de reproducir por la primitiva generación de pianolas que estuvieron disponibles comercialmente en la primera década del siglo XX.

Dichas limitantes serían superadas por las pianolas híbridas producidas en la segunda y tercera décadas; así como en los rollos del Reproducing piano, que era un medio idóneo para la grabación de la música para piano. Sin embargo, en este segundo formato sólo se registraron algunas piezas de *Iberia*¹⁰³.

2.3.1.2 El disco de 33 rpm

Con aplicación directa, existieron dos antecedentes de esta tecnología: el primero, proveniente de la industria del cine donde se utilizó el disco de 33 rpm desde el año 1926 y, el segundo, ocurrió en 1931 cuando Victor Company presentó su aparato reproductor comercializado con el nombre “Hig [sic] Fidelity Electrola”¹⁰⁴. En este caso, también se empleó dicha velocidad. A pesar de estos primeros intentos, no es hasta 1948 que esta tecnología se convierte en una realidad comercial en las grabaciones de música, cuando la Columbia saca al

¹⁰² Isaac Albéniz, *Iberia: Rondeña*, Madrid, Unión Musical Española, [ca. 1918]. Obsérvese que la representación de la grafía también es peculiar, pues lo mejor hubiera sido utilizar tres pautas.

¹⁰³ Para mayor información véase: A. Pérez Sánchez, “La presencia de *Iberia*...”, pp. 220-222.

¹⁰⁴ M. Gértrudix Barrio: *Música*..., p. 110.

mercado un disco de 33 rpm con las siguientes características técnicas: «[...] 300 surcos por pulgada y grado de fidelidad frecuencial notable»¹⁰⁵.

Este formato tendría que competir durante un par de años con el disco de 45 rpm introducido por Victor, en 1949. A partir de 1950, de las tres velocidades: 78¹⁰⁶, 45¹⁰⁷ y 33 rpm, el LP de 33 rpm dominaría el mercado de la música clásica hasta la aparición comercial del casete.

Las principales características de este disco eran:

- a) Una capacidad de almacenamiento por lado de 23 minutos aprox.
- b) Menor ruido.
- c) Uso del copolímero de policloruro¹⁰⁸ y acetato de vinilo¹⁰⁹ de mayor durabilidad.
- d) Superior rango de respuesta dinámica.

En retrospectiva, la durabilidad del disco se consideraría como limitada ya que después de unas 100 reproducciones el ejemplar en la mayoría de los casos se volvería inservible debido al desgaste¹¹⁰; no obstante, en su tiempo y comparado con el disco de 78 rpm, este nuevo formato se acogió favorablemente por la industria discográfica, y en particular por el sector de la música clásica. Por primera vez, había un soporte sonoro con una capacidad de almacenamiento de aproximadamente 45 minutos por disco, además podía abarcar todo el rango de frecuencias de la mayoría de instrumentos musicales y soportaba una captura más amplia del rango dinámico¹¹¹.

A principios de los años cincuenta, también se hicieron grandes avances en cuanto a la técnica de grabación y la tarea de los técnicos de sonido fue cada vez

¹⁰⁵ M. Gértrudix Barrio: *Música...*, p. 110.

¹⁰⁶ Si bien existieron varias grabaciones parciales en el formato de disco de 78 rpm, esta tecnología no estaba lista para el registro de este tipo de repertorio pianístico, ocasionando que pocos pianistas dejaron constancia de algunas piezas de *Iberia*. Ello a pesar de que dentro del soporte de disco los desarrollados por T. A. Edison (discos "Diamond"), al igual que su fonógrafo, eran de una calidad óptima para la época, pero al no ser un éxito comercial superior y al no tener Edison un interés real en la música clásica, poco contribuyeron a la difusión de este tipo de repertorio. Por lo que desde el punto de vista comercial este tipo de disco desafortunadamente se encontraba en su etapa de desarrollo, condicionando tanto la amplitud de frecuencia como la capacidad de almacenamiento en los modelos lanzados al mercado.

¹⁰⁷ En principio, este disco fue creado como un sucesor del disco de 78 rpm. La compañía Victor-RCA determinó que con este formato podría cubrir tanto el mercado de la música popular como el clásico. El disco inicial tenía una capacidad de almacenamiento de entre cuatro y cinco minutos aproximadamente. Posteriormente se duplicó su capacidad, a este último tipo se le llamó 'extender play disc'. Sin embargo este disco de duración extendida (EP), se volvió obsoleto a principios de los años setenta. En realidad el disco de 45 rpm tuvo menor presencia en la música clásica ya que no pudo competir, debido a su duración, contra la capacidad mucho mayor del disco de 33 rpm. Tampoco existe vestigio de la integral completa en este formato.

¹⁰⁸ F. Miranda Recojo, *La fonoteca...*, p. 129.

¹⁰⁹ Es interesante como la sociedad se apropia de nombres técnicos y los simplifica para referirse a ellos, es decir, a los discos de 78 rpm se les conoce también como disco de pizarra y a los discos de 33 rpm como discos de vinilo.

¹¹⁰ Para saber más sobre los cuidados y limitantes de este formato véase: F. Miranda Recojo, *La fonoteca...*, pp. 143-144.

¹¹¹ Hemos mencionado con anterioridad que el formato de rollo superaba por mucho al disco de pizarra en capacidad de almacenamiento, 15 y 4 minutos respectivamente. Incluso había algunos rollos que podían almacenar hasta media hora de música, sin embargo, esta tecnología estaba restringida al repertorio de música para teclado y a la transcripción del repertorio orquestal. Además, la industria del rollo desaparecería casi en su totalidad en los años treinta. Por lo que en la tercera y cuarta décadas del siglo XX, el formato imperante fue el disco de 78 rpm, haciendo que la llegada del disco de larga duración significara un gran logro comercial.

más especializada, quienes experimentaron virtuosa e imaginativamente el uso de los micrófonos ocasionando que los discos fueran producidos de manera planeada y con una resultante sonora preconcebida. Esto ocurrió sobre todo en el mundo sinfónico y el operístico, pero sin duda enriqueció y permitió mayor calidad y libertad en las grabaciones de instrumentos como el piano¹¹².

Cada sesión ahora poseía sus propios retos: en donde la colocación de los micrófonos, los niveles dinámicos, los patrones de reverberación, y el contorno de frecuencias eran ajustados y reajustados para un máximo efecto. Más y más, los discos fueron producidos, es decir, fueron planeados. Esto es, en términos de potencialidades electrónicas, además de concebidos como entidades por sí mismos y no como meras duplicaciones de una interpretación en una sala de conciertos¹¹³.

Además, el disco de vinilo mejoró con la aparición de la técnica estereofónica en 1958, que grababa y transmitía el sonido a través de varios canales, dándole a las grabaciones un mayor realismo espacial.

En su más simple forma, una grabación estéreo deriva de la colocación de dos micrófonos separados entre sí, a una distancia de varios pies en el estudio. Los sonidos de cada micrófono, en lugar de ser amalgamados en una sola grabación monofónica, fueron almacenados separada pero simultáneamente en dos canales independientes –esto es, en dos adyacentes pistas de una cinta magnética. Durante la reproducción, esos dos canales podrían ser conducidos a través de dos amplificadores y bocinas independientes, las últimas colocadas a una distancia pertinente entre sí. Y debido a que la imagen sonora emitida por cada altavoz difiere en un pequeño pero importante margen, un efecto era recreado de forma similar a los ‘puntos de vista’ cortamente divergentes de nuestros propios oídos¹¹⁴.

Gracias a Emile Berliner, entre otros, los discos estuvieron disponibles en el mercado comercial desde 1898. Sin embargo, tuvieron que pasar 55 años para que esta tecnología estuviera en condiciones de ofrecer un soporte sonoro a la altura de composiciones pianísticas de envergadura como es el caso de *Iberia*¹¹⁵. Afortunadamente, la respuesta no se haría esperar por parte de los intérpretes y de la industria misma al promocionar la grabación integral de esta obra, dando como resultado el que diecisiete pianistas registraran las doce piezas de la colección en discos LP de 33 rpm.

A continuación, ofrecemos un índice alfabético de los intérpretes que grabaron la integral en un álbum de dos discos de vinilo:

Aybar, Francisco	Kyriakou, Rena	Requejo, Ricardo
Block, Michel	Larrocha, Alicia de (v1)	Sabater, Rosa
Ciccolini, Aldo	Larrocha, Alicia de (v2)	Sánchez, Esteban
Echániz, José	Loriod, Yvonne	Syomin, Eduard
Falgarona, José	Puppulo, Elsa	Uribe, Blanca

¹¹² Uno de los intérpretes que realizó grabaciones que son realmente un producto propio del estudio de grabación y que no pueden ser repetidas en un recital, es el pianista canadiense Glenn Gould, que se retiró tempranamente de las salas de conciertos para volcarse de lleno a la música grabada.

¹¹³ Roland Gelatt, *The fabulous phonograph: from Edison to stereo*, [Ed. Rev.], New York: Appleton-century, 1965, p. 310. Véase el ejemplo referido en el mismo lugar sobre la ingeniosa realización de la grabación de la *Overture 1812* de Tchaikovsky.

¹¹⁴ R. Gelatt, *The fabulous...*, p.312.

¹¹⁵ La primera integral de *Iberia* en disco es de 1954, como se vio en apartado 1.3.

Helffer, Claude Querol, Leopoldo

Tabla 2-7 Pianistas con versiones publicadas originalmente en disco de 33 rpm

2.3.1.3 La cinta

Las cintas de grabación fueron usadas para crear las copias maestras en la industria musical, a partir de 1946. Además, este soporte ayudó en parte al desarrollo de la estereofonía al permitir el registro multi-canal y mejoró notablemente la grabación del repertorio clásico. No obstante, su mayor aplicación se dio en la música popular y posteriormente en la tecnología ‘Dolby surround’ utilizada en el soporte de disco compacto y en el sonido envolvente de los ‘sistemas de teatro-cine’ para casa, aparecido en los últimos años del siglo XX¹¹⁶.

En el formato de cinta de bobina abierta (reel-to-reel audio tape) existió un registro integral de Alicia de Larrocha bajo el sello London¹¹⁷, que era la marca licenciada para distribuir grabaciones en los Estados Unidos por parte de la casa discográfica Decca. Llevaba el número de catálogo LON-K-42235 y se deriva de la grabación que realizó la intérprete en 1972¹¹⁸.

Nos intriga el saber que tanta difusión comercial tuvo esta edición de *Iberia*, pues sabemos que este tipo de cintas eran de un precio bastante elevado y requerían un magnetófono para poder reproducirlas, pero aún no hemos encontrado ninguna referencia acerca de su difusión y recepción.

Dentro de esta tecnología, el casete viene a ser la versión comercial de un sistema magnético de grabación, el cual aprovechó los conocimientos obtenidos por la industria militar alemana antes y durante la Segunda Guerra Mundial. Posteriormente, *Philips* en 1963, lanza al mercado su ‘casete compacto’, que tuvo más éxito que el producido por *Sony* en 1975, con mayor calidad pero con menos popularidad que el anterior¹¹⁹.

Este formato vino a realizar muchas funciones tanto dentro del mundo discográfico como en la vida cotidiana. Fue comercializado con notable éxito debido a su cómodo manejo y pequeño tamaño, facilitando el almacenamiento y la movilidad. Su capacidad estándar era de 30 minutos por lado. Tuvo una aplicación exitosa en los ‘tocacintas’ de los automóviles y el ‘Walkman’ lanzado por Sony.

¹¹⁶ De hecho la primera película realizada con sonido estereofónico fue *Fantasia* de *Walt Disney* aparecida en 1941 creada para exhibirse en un cinema que usara un sistema múltiple de altoparlantes. La música fue dirigida por Leopold Stokowski. En R. Dearling, *The Guinness...*, p. 204.

¹¹⁷ Esta grabación aparece en la discografía de W. A. Clark, *Isaac Albéniz: a guide...*, p. 158. Además, habría que decir que gracias a un anuncio de eBay pudimos comprobar que dicho registro existió y por medio de la carátula comprobar que esta edición es paralela a la edición en vinilo de 1973. La referencia es la siguiente: Alicia de Larrocha (int.), *Albéniz: Iberia, Cantos de España, Navarra* [cinta de carrete abierto], LONDON, LON K 42235, AMPEX reel-to-reel tape (4-track, 7 1/2ips, stereo, DOLBY encoded, double-play), 1973. En: Foryoureyesonly702, “REEL to REEL 4track Albeniz Iberia Cantos De Larrocha”, Las Vegas (Nevada, US), www.ebay.com [consulta: 13 junio 2010].

¹¹⁸ Para conocer la portada de esta cinta véase la ilustración 4-69 perteneciente al apartado 4.3.1 de este trabajo.

¹¹⁹ M. Gértrudix Barrio, *Música...*, p. 112.

Además, el casete fue un soporte esencial hasta la aparición del disco compacto, en bibliotecas y fonotecas, al servir como material de préstamo al público y al facilitar la conservación de los discos de pizarra y de vinilo que fueron utilizados solo como matrices para la realización de copias en esas instituciones. Por último, este formato ha tenido una considerable popularidad en países de Latinoamérica, Asia y Oceanía.

Con respecto a la obra completa hay cinco pianistas que aparecen en este formato: Claude Helffer, Alicia de Larrocha, Ricardo Requejo, Rosa Sabater y Blanca Uribe. Todos ellos, tienen grabación de *Iberia* en álbum de dos discos de vinilo y pensamos que, de la matriz de esos discos de 33 rpm, fueron editados estos casetes.

Justo Romero, comenta lo siguiente sobre el registro de Esteban Sánchez publicado en 1969: «este excelso documento permaneció durante años sin ser transferido al disco compacto, lo que provocó que los viejos discos originales de vinilo se valoraran como oro en paño y fueran *pirateados* en cintas de casete una y mil veces»¹²⁰. Esta cita sugiere la falta de visión de mercado por parte del sello Ensayo para promover las grabaciones de este pianista a través de reediciones y, por otro lado, el papel que tuvo el casete en la difusión no oficial de la integral del músico extremeño, hasta que el sello reeditó en CD su discografía, poco después de su fallecimiento en 1997.

2.3.1.4 El disco compacto

El siguiente paso tecnológico fue la aparición de la grabación digital que presentaba una serie de mejoras, entre las que destacan: la posibilidad de tener copias idénticas y una ausencia de ruido¹²¹.

Su aplicación comercial fue el disco compacto, el cual contaba con una mayor capacidad (80 min.) y con un deterioro casi nulo, al no haber un contacto entre el lector láser y la superficie de lectura. El CD gira a unas velocidades asombrosas —entre 300 y 500 rpm— comparadas con los soportes anteriores. Además, es durable y cubre todo el espectro de audición humana. Este soporte estuvo disponible comercialmente a finales de 1982 y es un logro en todos los aspectos desde que se iniciara el registro sonoro en los albores del siglo XX.

Tecnológicamente el disco compacto es todo un triunfo, sin embargo, este formato complica aún más el dilema entre la interpretación en vivo y una grabación. El pianista ofrece piezas de extensión considerable en un recital y al público no le interesan los pequeños errores si piensa que el músico ha ofrecido una idea general afín a cada obra. Por el contrario, se puede oír una y otra vez una grabación digital y no importa que el intérprete haya dado una idea global coherente ya que debido a la perpetua repetición idéntica, los fallos serán magnificados, señalados y más difíciles de ignorar.

Pasar de la posibilidad de grabar sólo 4 ½ minutos de música a 82 u 83 minutos ha cambiado el proceso de hacer discos. La técnica de empalmar ha tenido también una

¹²⁰ J. Romero, *Isaac Albéniz...*, p. 235.

¹²¹ Sin embargo, «la grabación digital eliminó el silbido de la cinta y el ruido de fondo, pero era menos sensible que la análoga: el oído humano puede distinguir matices dinámicos que escapan al sistema digital que se utiliza en la actualidad, y la eliminación del ruido de fondo le confirió a los discos [compactos] una cualidad extraordinariamente aséptica». En: C. Rosen, *El piano...*, p.151.

influencia enorme. La capacidad de grabar al menos media hora de música sin interrupción nos permite lograr más fácilmente una sensación de continuidad en grandes obras, pero al mismo tiempo es más difícil tocar 30 minutos que nos satisfagan por completo que 4 ½ minutos¹²².

Por tanto, esta nueva capacidad de almacenamiento creó problemas para el intérprete en cuanto a la concentración y la presión de hacer una perfecta interpretación en un lapso de tiempo mayor.

En este soporte, es común que aparezca la integral de *Iberia* en un set de dos discos compactos. Por lo general, es acompañada de alguna otra obra del mismo compositor como *Navarra*, *La Suite Española*, *Cantos de España* o también en compañía de *Goyescas* de Enrique Granados. Algunos pianistas con dedos veloces la han grabado y acomodado en un solo disco compacto, pero esto es más bien la excepción. Recordamos al lector que la capacidad promedio de este soporte es de 80 minutos y la duración aproximada de esta obra es de 85 minutos.

En general, los grandes consorcios se han dedicado principalmente a la reedición en CD de su material analógico, mientras que las compañías discográficas menores han enriquecido el número de versiones y obras disponibles. En cuanto a *Iberia*, se han reeditado la mayoría de los registros originalmente aparecidos en disco de 33 rpm. Además, desde la aparición del disco compacto y hasta nuestros días, el corpus de versiones de esta obra se ha ido incrementando con el paso del tiempo.

Baselga, Miguel	Larrocha, Alicia de (v3)
Baytelman, Pola	Montiel, Marisa
Chauzu, Olivier	Muraro, Roger
Christian, Sally	Okada, Hiromi
Díaz-Frénot, Valentina	Orozco, Rafael
Díaz Jerez, Gustavo	Peña, Sergio
Fernández, Eduardo	Pérez, Luis Fernando
Fukuma, Kotaro	Pinzolas, José María
González, Guillermo	Rembrandt, Henriette
Hamelin, Marc-André	Solano, Ángel
Heisser, Jean-François (v1; v2)	Torra, Enric
Hiseki, Hisako (v1; v2)	Torres-Pardo, Rosa
Huidobro, Ángel	Uehara, Yukiné
Job, Bernard	Unwin, Nicholas
Jones, Martin	

Tabla 2-8 Versiones originalmente publicadas en CD

Siendo así que la cifra de registros completos en CD sobrepasa el formato de disco de vinilo —en el cual hubo diecisiete versiones—, al existir actualmente en el mercado 48 integrales disponibles, entre nuevas grabaciones y remasterizaciones de soportes anteriores. El número de registros originales en CD, no aparecidos en anteriores formatos, es 31 (véase la tabla 2-8)¹²³.

¹²² C. Rosen, *El piano...*, p 152.

¹²³ Nótese que Heisser e Hiseki han grabado la integral dos veces. Por otro lado, Alicia de Larrocha grabó una integral en CD y las otras versiones se publicaron inicialmente en discos de vinilo.

2.3.1.5 El súper audio disco compacto

Dentro de esta nueva tecnología aparecida en 1999 y presentada comercialmente por Sony en 2003, existe tres grabaciones de *Iberia*, realizadas por Hervé Billaut, Yoram Ish-Hurwitz y Artur Pizarro. El Súper Audio CD (SACD) es del mismo tamaño que un disco compacto, a pesar de contar con una capacidad de almacenamiento siete veces mayor¹²⁴.

Actualmente, este tipo de disco se comercializa en un formato mixto de tres capas que almacenan la misma grabación en versión SACD estéreo, SACD multicanal y CD estéreo. La última capa permite que el SACD híbrido sea compatible y pueda ser leído en un reproductor de discos compactos. No obstante, para mostrar todo su potencial se necesita un aparato de sonido adecuado.

Rumsey y McCormick explican que «el SACD fue concebido desde el principio como un formato de gran calidad solo para audio, si bien se ha reservado una zona dentro del disco para otros datos, como pueden ser *video clips*, texto o gráficos»¹²⁵. Las ventajas de este soporte en comparación con el CD son:

- a) Mayor fidelidad de sonido.
- b) Superior capacidad de almacenamiento (4,7 Gbyte).
- c) Posibilidad de blindar el producto para dificultar su copia ilegal.

En cuanto al sistema anticopia, este formato «hace uso del denominado PSP (*Pit Signal Processing*) que contiene una marca de agua invisible que puede ser leída por el reproductor»¹²⁶.

2.3.1.6 Otros formatos digitales

El MP3 es una tecnología prácticamente virtual, propia del siglo XX, que ha revolucionado a la industria de la grabación sonora obligándola a cambiar el modo de comercializar la música. MP3 es la abreviación para “MPEG-1 Audio Layer 3”, que es la tercera generación dentro de esta tecnología. En realidad, es un formato codificado que permite la transferencia de pistas de audio por medio del proceso ‘peer to peer’ de una computadora a otra. De manera posterior a la aparición de dicho formato, se ha impulsado la comercialización de música a través de Internet, la cual puede ser escuchada, tanto en el ordenador, como en los reproductores igualmente llamados ‘MP3’ e incluso en varios modelos de teléfonos celulares.

Este soporte funciona bien para la escucha, difusión y recepción de archivos de voz y de música comercial. Sin embargo, pensamos que no es un formato idóneo para la audición atenta y el análisis del repertorio clásico al comprometer notablemente la calidad acústica musical. Esto se debe a la eliminación de varios elementos de la grabación casi imperceptibles por el oído

¹²⁴ De manera paralela a esta tecnología, apareció el DVD-A que comparte muchas de las características con el SACD. Por ejemplo, ambos formatos utilizan una compresión de datos sin pérdida de la calidad sonora. Sin embargo, hasta la fecha no hemos encontrado ningún registro completo de *Iberia* en el formato DVD-A.

¹²⁵ Francis Rumsey; Tim McCormick, *Sonido y grabación. Introducción a las técnicas sonoras*, (trad. Javier Ferreras Nicolás), [Instituto Oficial de Radio y Televisión, RTVE], Madrid, Artegraf, 2004, p. 287.

¹²⁶ F. Rumsey; T. McCormick, *Sonido...*, p. 288.

humano promedio, pero detectables por medio de programas informáticos, todos ellos de gran importancia para el estudio espectral de la música.

Algunas grabaciones de *Iberia* aparecidas en los últimos años han sido publicadas tanto en un formato físico —CD o SACD— y en formato virtual (MP3). Sin embargo, hasta el momento no hay ninguna versión integral que sólo haya aparecido virtualmente, todas son reediciones y es difícil hacer una relación exhaustiva de ellas, aunque podamos mencionar un ejemplo destacado. Se trata de la grabación de Artur Pizarro que se puede adquirir en seis calidades digitales a través del sitio Web del sello discográfico que la produjo¹²⁷.








Compact Disc			€ 25,00	Buy Now
Studio Master (192)		FLAC 24bit 192kHz 5,319.9MB	€ 21,00	Buy Now
Studio Master		FLAC 24bit 88.2kHz 2,294.4MB	€ 21,00	Buy Now
Studio Master		WMA 24bit 88.2kHz 2,267.2MB	€ 21,00	Buy Now
CD Quality		FLAC 16bit 44.1kHz 450.7MB	€ 11,00	Buy Now
CD Quality		WMA 16bit 44.1kHz 444.7MB	€ 11,00	Buy Now
MP3		MP3 320k 44.1kHz 334.8MB	€ 9,00	Buy Now
Prices shown in Euros				

Ilustración 2-7 Formatos disponibles de la versión de Artur Pizarro

Esperemos que pronto otros sellos discográficos ofrezcan tal variedad de productos relacionados con una sola grabación, ya que de esa manera el comprador podría escoger la que mejor le convenga.

2.3.1.7 Resumen

Antes de pasar al resumen, en la siguiente tabla se incluye una última clasificación de aquellos registros que han sido publicados en varios formatos.

Disco de 33 rpm	Cinta	Casete	Disco Compacto
Helfffer, Claude		Helfffer, Claude	Helfffer, Claude
Larrocha, Alicia de	Larrocha, Alicia de	Larrocha, Alicia de	Larrocha, Alicia de
Requejo, Ricardo		Requejo, Ricardo	Requejo, Ricardo
Sabater, Rosa		Sabater, Rosa	Sabater, Rosa
Uribe, Blanca		Uribe, Blanca	Uribe, Blanca

Tabla 2-9 Pianistas con presencia en varios formatos

Alicia de Larrocha es la que más difusión ha tenido de todo el grupo. En parte por haber grabado al menos tres veces *Iberia*. Además es la única del todo el grupo que tiene presencia en el formato de cinta de carrete abierto, en el cual Decca publicó su versión integral de 1972.

¹²⁷ Referencia de la ilustración: Extracto de la captura de la página: Artur Pizarro (int.), *Albéniz: Iberia and Granados: Goyescas*, Lynn Records: Album information, www.linnrecords.com/recording-albeniz-iberia-and-granados-goyescas.aspx Disponible en: <http://www.linnrecords.com/recording-albeniz-iberia-and-granados-goyescas.aspx> [consulta: 21 noviembre 2010].

El disco LP contempla 17 registros integrales y cubre un periodo que va desde 1954 hasta 1990 que es cuando se publicó el álbum de Eduard Syomin, última integral aparecida en este formato¹²⁸. Dentro del disco compacto se han comercializado hasta la fecha 31 grabaciones repartidas entre 1986 y 2010. En el formato de súper audio CD sólo han aparecido en el mercado tres versiones entre 2004 y 2010. Siendo así que la repartición de las integrales de *Iberia* es la siguiente: disco de 33 rpm: 33 %, CD: 61 % y SACD: 6 %.

La integral tiene porcentualmente una presencia mayor en el soporte de disco compacto en relación con los registros originales. A ello se deben sumar las trece remasterizaciones disponibles en CD provenientes de álbumes LP. Sin embargo, también se debe recalcar que existen cinco integrales en discos de 33 rpm que aún no han sido remasterizadas y comercializadas en formato digital.

Por último, decir que formatos como el casete y el MP3 pueden considerarse como secundarios desde el punto de vista de la producción, ya que no existe ninguna versión integral que haya sido comercializada exclusivamente en ellos, sino sólo reediciones. Aunque, por otro lado, han servido en gran medida para la difusión de esta colección de piezas fuera de los círculos de audiófilos de música clásica, debido a su precio bajo, facilidad de uso y disponibilidad¹²⁹.

2.3.1.8 Opinión de músicos y críticos sobre aspectos tecnológicos

Alicia de Larrocha, en una entrevista realizada en el año 2000, da su opinión sobre las motivaciones que le llevaron a grabar algunas obras españolas en repetidas ocasiones:

Es que ya he grabado mucho. He hecho tres veces la *Iberia*, dos veces Goyescas, tres veces las Danzas de Granados. Pero ha sido por razones del avance técnico en la grabación sonora. Yo hice las primeras grabaciones de estas obras cuando aún no existía el estéreo, y las últimas las he grabado ya en digital. Por otra parte, creo que la interpretación evoluciona, naturalmente, no es algo estático, está íntimamente relacionado con el ser humano. No creo, sin embargo, que la discografía pueda servir de punto de referencia de esa evolución en general. Hay primeras grabaciones que nunca han sido superadas por posteriores. [No obstante,] si se puede observar, con el paso de los años, la evolución de la técnica discográfica¹³⁰.

La pianista enfatiza que las distintas versiones permiten un seguimiento del avance de la tecnología y bien dice que hay primeras interpretaciones que no han sido aún superadas.

Algunos críticos en sus revisiones discográficas han comentado acerca de la calidad tecnológica de registros puntuales. Por ejemplo, Rafael Ortega escribe sobre la grabación de Rosa Sabater:

¹²⁸ De este grupo se ha dejado fuera el registro de Irene Kohler que aunque se realizó, al final no fue publicado.

¹²⁹ En relación a los registros parciales en el trabajo de DEA se demostró que: a) la presencia de *Iberia* es bastante dispar en cuanto a número de grabaciones por soporte sonoro. No obstante, existió un crecimiento paulatino y el número de grabaciones de las piezas más populares siguió un patrón que se ha mantenido a través del tiempo. b) El formato efectivamente condicionó la presencia de unas piezas sobre otras especialmente en los soportes iniciales con un mayor número de limitantes tecnológicas. En: A. Pérez Sánchez, "*Iberia* de Isaac Albéniz...", pp. 175-177

¹³⁰ G. Badanes, "Alicia de Larrocha...", p. 16.

[...] registró una *Iberia* (Decca SXL 2903354), hoy descatalogada. La versión fue reeditada en la enciclopedia Genios de la música española. Reedición, por cierto, poco cuidada, lo que se traduce en una pobre calidad de reproducción, pese a que se adivina la aceptable calidad del original.

Es una verdadera lástima que el soporte sonoro hoy encontrable —con dificultad— sea sumamente malo. Esta notable versión merecería una reedición en compacto (serie barata)¹³¹.

Esta versión la reeditó BMG Music Spain en CD en condiciones similares, lo que ocasionó que dicho set producido en 1997 también esté descatalogado y sea difícil de conseguir.

Acerca del sonido de la reedición en CD del registro de Aldo Ciccolini publicado en 2005, Daniel J Rose menciona en una crítica que «bien puede ser que la versión de Ciccolini sufre de la compresión que fue requerida en la década de 1960 para colocar una grabación en vinilo»¹³².

El CD que contiene la integral de Nicholas Unwin fue realizado usando la tecnología de 24-bit, la cual supera al estándar de los 16-bit y permite en teoría la reproducción de un mayor espectro sonoro. No obstante, es paradójico que Bryce Morrison en su crítica de esta versión comente que la paleta sonora de Unwin sea muy restringida para esta música: «El rango dinámico de Unwin es demasiado estrecho (por lo menos para un compositor que abarca sin pedir disculpas desde el pppp hasta el ffff)»¹³³.

El mismo crítico, en su reseña sobre el SACD de Hervé Billaut hace alusión a las duraciones demasiado largas de algunas piezas. Un caso extremo es 'Jerez' donde el pianista se extiende 13'49", lo que le lleva a Morrison a decir que «sus tempi son frecuentemente por debajo de lo usual»¹³⁴. También nosotros creemos que ellos son extremadamente lentos al compararlos con las duraciones del grupo de 44 pianistas.

La duración total de esta integral es de 96 minutos y supusimos en un inicio que la lentitud de esta versión probablemente se debía a que la grabación apareció en SACD, formato de gran volumen que no pone un límite al intérprete en cuanto a la duración de la integral —85 minutos en promedio—, como lo puso el disco LP con sus 23 minutos de capacidad por lado o los 80 minutos totales del CD.

Hasta el momento se han publicado otras dos integrales en SACD cuyos tiempos no son tan lentos: Yoram Ish-Hurwitz (83'02") y Artur Pizarro (86'24"). Sin embargo, hacen falta más grabaciones que usen esta tecnología para saber si el formato influye en la duración total de la integral. A causa de ello, por ahora pensamos que quizá sea la concepción de la obra que tiene Billaut lo que le llevó a

¹³¹ R. Ortega, "Las versiones discográficas...", p. 82.

¹³² Daniel J. Rose, "Finest since the archetypal Ciccolini recording" [Albéniz: *Iberia*. Isaac Albéniz (Composer), Jean-François Heisser (Performer)] [crítica], [www.amazon.com](http://www.amazon.com/Shrewsbury) Shrewsbury (Massachusetts, US), 1 February 2008. http://www.amazon.com/Alb%C3%A9niz-Iberia-Isaac-Albeniz/dp/B000005EC5/ref=cm_lm_f_tit_15/104-2398570-2796739 [consulta: 16 agosto 2008].

¹³³ Morrison, Bryce, "Iberia, Nicholas Unwin, Chandos New CD", *Gramophone*, 12/2000, <http://www.gramophone.co.uk/gramofilereview.asp?reviewID=12054&mediaID=189022&issue=Reviewed%3A+Gramophone+12%2F2000> [consulta: 30 octubre 2007]. Texto original: «Unwin's dynamic range is too narrow (at least for a composer who ranges unapologetically from pppp to ffff)».

¹³⁴ Bryce Morrison, "Graceful, fluent perfection from Hamelin where Billaut takes a more low-key view" [en línea], *Gramophone*, 6/2005, <http://www.gramophone.net/Issue/Page/June%202005/72/749679> [30 octubre 2007].

adoptar tiempos considerablemente lentos y no la extensa capacidad de este nuevo tipo de disco.

2.3.2 El lugar de grabación

El espacio donde se realizó la sesión de grabación es un tema que, por lo general, se ha considerado como complementario. Este aspecto afecta el trabajo de los ingenieros de sonido y en menor medida al pianista que suele adaptar su interpretación de manera natural a la acústica del lugar. La dificultad para valorar un espacio acústico a través de la escucha de un disco ha ocasionado que existan pocos estudios musicológicos sobre este asunto y tal vez se deba también a la mínima participación del intérprete en las cuestiones logísticas, a excepción de un artista como Glenn Gould que insistía en intervenir en todo el proceso.

Creemos que el primer paso para indagar sobre esta cuestión es identificar los espacios acústicos donde ocurrieron los registros de *Iberia* y hemos agrupado las versiones en cuatro grupos:

- a) Auditorios y salas de concierto: son instalaciones acondicionadas para efectuar audiciones musicales, que cuentan con los requerimientos acústicos necesarios para llevar a cabo una grabación.
- b) Estudios de grabación: son instalaciones específicas y especializadas para formalizar una sesión profesional.
- c) Recintos religiosos: dentro de este grupo aparecen principalmente iglesias, donde se monta un estudio de grabación móvil para realizar el registro.
- d) Otros lugares: esta última categoría contiene aquellas versiones sobre las cuales no se pudo conseguir la información específica; en estos casos se indica la ciudad o el país donde se efectuó la grabación.

En los siguientes párrafos veremos cómo están repartidas las integrales de *Iberia* de acuerdo al criterio establecido en la anterior lista.

2.3.2.1 Auditorios y salas de concierto

Hay toda una facción de músicos e ingenieros que consideran que la grabación sonora debe reflejar la experiencia de un concierto. A ello se unen cuestiones prácticas y económicas que probablemente han ocasionado que la mayoría de los registros del grupo se llevaran a cabo en este tipo de recintos.

En la tabla 2-10 aparecen los nombres de los espacios correspondientes a esta categoría, que incluyen auditorios y salas de concierto. La última columna de dicha tabla muestra la capacidad de cada sala, cuyo número total de asientos pone de manifiesto una heterogeneidad en cuanto a la dimensión de los lugares. En dos referencias se proporciona el tamaño del espacio en metros y sobre tres salas falta aún encontrar el dato.

Tipo de espacio	Lugar de grabación	Intérprete	Nº Asientos Tamaño
Auditorio	Auditorio y Palacio de Congresos, Zaragoza, España (se grabaron los Cuadernos II, III y IV)	Baselga	992/429
	Auditorium Gabriel Fauré du Conservatoire Henri Duparc du Grand Tarbes par Franck Guinfolleau	Chauzu	210
	Auditorio de Vila-Seca	Hiseki (2)	378/100
Sala	Salle Wagram, París	Block	1000?
	San Domenico Recital Hall, California	Christian	300
	Salle Wagram, París	Ciccolini	1000?
	Sala de Cámara del Auditorio de Santa Cruz Tenerife	Díaz-Jerez	422
	Sala "Manuel de Falla", Real Conservatorio de Música de Madrid	González	
	Henry Wood Hall, London	Hamelin	10x20x33m
	Salle Brachiere Centre Guillaume Farel Marselle	Hervé	120 m ²
	Concert Hall of the Nimbus Foundation	Jones	550
	Sun Azalea Hall (Wako city)	Kotaro	
	Concert Hall, University Music School, Cambridge	Larrocha (3)	499
	Fundación Juan March, Madrid	Montiel	
	Kioi Hall, Tokyo	Okada	800/250
	Sala de Música Blas Galindo; Auditorio Nacional de las Artes, Ciudad de México	Peña	677
	Friederich Eberthalle, Hamburgo, Alemania	Pinzolas	1100
	Casino de l'Aliança del Poblenou, Barcelona	Sánchez	950
	Saitama Arts Theater	Uehara	776/604/346
	Potton Hall, Suffolk	Unwin	180

Tabla 2-10 Primera categoría, salas de concierto

Con relación al primer subgrupo, hay que decir que un auditorio puede tener varias salas y ocurre que a partir de la información imprecisa de la ficha técnica del disco no se puede saber concretamente donde se llevó a cabo el registro. Por ejemplo, la grabación de Baselga menciona que se realizó en el Auditorio y Palacio de Congresos de Zaragoza. Sin embargo, este lugar cuenta con dos salas: Mozart con una capacidad de 1.992 plazas y Luis Galve 429 localidades¹³⁵. El disco compacto no se especifica en cual sala se grabó. Algo similar ocurre con las grabaciones de Chauzu e Hiseki. De ahí, que se optó por separar estas tres grabaciones en una sub-categoría.

2.3.2.2 Estudios de grabación

Existe constancia de cinco registros que se llevaron a cabo en un estudio de grabación. Esto sorprende pues esperábamos encontrar más grabaciones en instalaciones especializadas.

Tipo de espacio	Lugar de grabación	Intérprete
Estudio	Estudios Cezanne	Fernández
	Galaxy Studios Mol, Bélgica	Ish-Hurwitz

¹³⁵ En los siguientes enlaces se pueden conocer las características técnicas de estas dos salas pertenecientes al Auditorio de Zaragoza: <http://www.auditoriozaragoza.com/Instalaciones.aspx> y <http://www.auditoriozaragoza.com/InstalacionesLuisGalve.aspx>.

(Estudios Hispavox) Madrid	Larrocha (1)
Decca Studio No. 3. West Hampstead, London.	Larrocha (2)
Studio Akustica	Muraro

Tabla 2-11 Segunda categoría, estudios de grabación

Sabemos, por ejemplo, que los estudios Decca en Abbey Road abrieron en 1931 y durante décadas fueron el punto de encuentro por excelencia de ingenieros de sonido, técnicos, productores e intérpretes.

Este complejo llegó a contar con cuatro estudios de grabación. El más grande de ellos era el número uno y su tamaño permitía realizar grabaciones de orquesta y opera. El segundo estaba reservado para música popular, donde bandas de rock y de pop —incluidos los Beatles— realizaron sus sesiones de grabación. El tercero se empleaba para música de cámara y repertorio pianístico. En este estudio fue donde Larrocha realizó en 1972 un registro de *Iberia*. Por último, en 1980 se agregó otro pequeño estudio¹³⁶.

Estas instalaciones siempre contaron con tecnología actualizada y en ellas se hicieron infinidad de grabaciones. Sin embargo, a principios de 2010 se dio la noticia de que la propiedad sería puesta en el mercado de bienes raíces. Poco después, el Gobierno Británico decidió convertir el inmueble en un monumento histórico.

El crítico Norman Lebrecht escribió sobre esta cuestión en una nota que apareció en la revista *Scherzo*, de la cual quisiéramos destacar lo siguiente:

Al vivir casi al lado, he podido presenciar el cada vez más menguante grupo de músicos dirigiéndose trabajosamente los lunes por la mañana a su labor y la ausencia de los enormes camiones de las orquestas que antes atestaban el patio. Y no se debe únicamente a la decadencia de la industria de la grabación. Muchas de las posibilidades que ofrece Abbey Road pueden ser copiadas por un músico en su portátil y en cualquier sitio. La ceremonia de acudir a un estudio ya no es una necesidad de la vida musical¹³⁷.

Esta circunstancia obliga a reconsiderar si, en realidad, lo mejor sería efectuar un registro de música para piano en un estudio de grabación. Las pocas versiones registradas en ellos sugieren que no necesariamente. Y como señala el crítico, el cierre de estos estudios pone de manifiesto que en la actualidad, con la tecnología móvil de tamaño reducido, es posible realizar una grabación en infinidad de lugares.

2.3.2.3 Iglesias

Nueve versiones fueron capturadas en recintos religiosos. Pequeñas iglesias o capillas que al parecer ofrecen una acústica y el silencio adecuado para consumir una sesión de grabación. En especial, hay que mencionar el Monasterio de Sant Pere de Camprodón donde cada año se interpreta la integral de *Iberia*. En ese recinto se llevó a cabo el registro del recital ofrecido por Torres-Pardo.

¹³⁶ Para conocer algunas fotografías y una mayor información sobre estos estudios, véase: P. Martland, *Since records began...*, pp. 298-249.

¹³⁷ Norman Lebrecht, "Se vende Abbey Road", *Scherzo*, Año XXV, N° 25, abril 2010, p. 152.

Tipo de espacio	Lugar de grabación	Intérprete
Iglesia	Chapel of the God Shepherd General Theological Seminary, New York City	Aybar
	Historic St. Peter's Church, Chelsea, NYC, US	Baytelman
	Abbaye Royale de Fontevraud, Francia	Heisser (1)
	Chapelle Saint-Martin de Méjan - Arles - Francia	Heisser (2)
	Chapelle (Auditorium) de l'École Nationale de Musique de Blois	Job
	L'Église All Saints Church, Londres	Orozco
	Aula de Música de la Universidad de Alcalá de Henares, Madrid (Colegio Convento de San Basilio Magno)	Pérez
	St. Gerold, Vorarlberg (Austria)	Requejo
	Monasterio de Sant Pere de Camprodón; Museo Isaac Albéniz de Camprodón	Torres-Pardo

Tabla 2-12 Tercer categoría, recinto religioso

2.3.2.4 Otros

En esta categoría incluimos las grabaciones llevadas a cabo en algún espacio genérico y aquellas sobre las que no disponemos de información concreta. Estas últimas podrán incorporarse a las tres primeras categorías en el momento en que tenga los datos específicos.

Tipo de espacio	Lugar de grabación	Intérprete
Domicilio particular	Mataró, Barcelona	Torra
Salón	Salón de Actos de Caja España en Valladolid	Huidobro
Institución académica	Schola Cantorum, Paris	Helfffer
		Querol
No definido	Danderyd Grammar School (Danderyds Gymnasium), Suecia. (se grabó sólo el cuaderno I)	Baselga
	Siemens Villa, Berlín	Díaz-Frénot
	Nueva York	Echániz
	[Paris]	Falgarona
	Barcelona	Hiseki (1)
	Vox, New York	Kyriakou
	Francia	Loriod
	Julius Blüthner Pianofortefabrik GmbH, Leipzig, Alemania	Pizarro
	Argentina	Puppulo
	[Paris]	Rembrandt
	Madrid	Sabater
	[Madrid]	Solano
	Rusia	Syomin
	Orion Master Recs, Estados Unidos	Uribe

Tabla 2-13 Cuarta categoría, otros recintos

Antes de pasar al siguiente apartado, nos gustaría ofrecer un ejemplo ilustrativo ya que constituye el mejor modo de explicar las cosas. La versión de Baselga se grabó en dos lugares diferentes. El primer cuaderno se realizó en el

Danderyds Gymnasium¹³⁸, localizado en Estocolmo, Suecia y los tres restantes cuadernos se registraron en el Auditorio de Zaragoza, España.

Para ambas grabaciones se utilizó un piano Steinway & Sons D. Además, las características técnicas de la tecnología empleada son similares y el productor es el mismo: Ingo Petry. Sin embargo, la reverberación del sonido es diferente entre el primer CD y los restantes. El consumado en Danderyds tiene una resonancia balanceada aunque un poco seca. Ejemplo de ello es ‘El puerto’. Mientras que los realizados en Zaragoza presentan una acústica rica que ocasiona que todo parezca ligado, lo cual puede dar la impresión de ser un sonido empalagoso. Escúchese por ejemplo ‘El Albaicín’. La preferencia por una u otra, está fuera de discusión aquí, lo que nos interesa es proponer que el espacio acústico de un registro puede influir en el resultado sonoro presente en una grabación comercial.

Las cuestiones relativas al lugar donde se realizaron las grabaciones integrales es una línea de investigación que queda pendiente para un trabajo futuro, pues su estudio requiere el acceso a las bitácoras de las sesiones de grabación depositadas en los archivos de las compañías discográficas. Además, demanda realizar entrevistas a los ingenieros y pianistas para reconstruir el escenario donde se capturó el registro. Debido a que esto escapa de los objetivos y límites de este trabajo, no ahondaremos más en este aspecto.

2.4 EL FOLLETO

Otro componente del registro sonoro es el folleto y dependiendo del proyecto discográfico puede incluir texto, fotografías, ejemplos musicales, letras de canciones, entre otros, los cuales contextualizan la grabación y complementan la información visual presente en la portada. El cuadernillo se considera como un valor agregado, ya que no siempre se produce y algunas veces es muy escueto.

En cuanto al disco compacto, éste es el único elemento de los tres — carátula, grabación y folleto— que por lo general no está disponible al cliente en el punto de venta. Es decir, el folleto del CD sólo se puede leer prácticamente hasta que uno adquiere un ejemplar y quita el precinto, a diferencia de la portada y contraportada cuya función es atraer la mirada del potencial comprador, así como la pista de audio que se puede escuchar en los espacios designados dentro de las tiendas de discos o a través de los portales electrónicos.

Con el álbum de vinilo ocurrió algo similar, ya que el consumidor no podía tener acceso a las caras centrales debido al plástico transparente que protegía el producto. No obstante, al ser la contraportada cuatro veces mayor que la del disco digital, permitió mostrar una parte considerable de la información. Asimismo, en el casete se debía abrir la caja para acceder al texto. Por último, la reedición en CD de bajo precio casi nunca ofrece material adjunto y se utiliza la contracubierta para incluir la referencia técnica básica más algún comentario aislado.

Desde el punto de vista comercial, el folleto intenta recompensar al discófilo por la compra realizada ofreciéndole un contenido escrito para contextualizar la música que escucha. Por otro lado, «el texto es [...] un mensaje

¹³⁸ No hemos encontrado información técnica sobre el espacio, no obstante, según la referencia general hallada en una fuente secundaria parece ser que se trata de un teatro.

metalingüístico completo de un hecho de comunicación, [donde] el sentido del conjunto influye en el sentido de cada uno de sus elementos»¹³⁹. Es decir, éste puede ser independiente a la grabación aunque debe mantener cierta relación con ella y sobre todo una coherencia en sí mismo.

La diversidad y calidad del material extra incluido se relaciona con el coste de producción, así como con la capacidad latente del combo autor-música-intérprete para vender una cantidad aceptable de ejemplares que permita recuperar la inversión. Además, el precio de venta al público es un factor a tener en cuenta por las compañías de discos, ya que si una versión es muy cara, sobrepasará el presupuesto del posible comprador, puede ser mal recibida y su difusión será menor. Por el contrario, aquella grabación que incluya una buena interpretación, un embalaje atractivo y sea promocionada adecuadamente, el discófilo la verá como un producto que bien vale su precio.

Incluso, algunas versiones con un carácter musical sobresaliente han pasado desapercibidas debido a que no fueron respaldadas por una eficaz estrategia de mercado, presentaban un diseño insípido y el texto era demasiado simple. Al final, ello creó una primera impresión mediocre de estos productos en la mente del consumidor, a pesar del precio bajo ofertado por los sellos discográficos.

2.4.1 Elementos a considerar

En una evaluación general es importante indagar si un folleto incluye información en varios idiomas pues ello permite suponer el nivel de difusión que la compañía contemplaba de manera anticipada. El número de páginas indica el grado de inversión que el sello pone en el producto y por último, el perfil de quien escribe el argumento muestra el respaldo que se le quiere dar a la grabación.

Dentro de las funciones del lenguaje, pueden existir distintas formas de decir lo mismo y por consiguiente no todos los textos son iguales. Pascual Foronda y Echave Díaz proponen las siguientes: a) referencial, b) expresiva, c) apelativa, d) fática, e) poética y f) metalingüística¹⁴⁰. De ellas, nos interesan las tres primeras ya que intentan informar, expresar e influir en el lector, quien mira el impreso complementario al tiempo que escucha la música grabada. Este ejercicio realizado por el discófilo se puede ligar a la adquisición de un disco y la lectura en revistas especializadas; acciones que se inscriben en el mismo proceso cultural¹⁴¹.

Simon Frith escribió el apartado sobre crítica musical en *The Cambridge companion to recorded music*, del cual conviene destacar algunas ideas. En primer lugar, es interesante conocer los adjetivos propuestos para calificar una crítica, que los propios compradores de discos escogieron al responder a la encuesta realizada por Frith en 2006:

¹³⁹ Eladio Pascual Foronda; Regino Echave Díaz (eds.), *Análisis y comentario de textos: manual práctico* [equipo editorial de Larousse Planeta]. Barcelona, Larousse, 1994, p. 16.

¹⁴⁰ E. Pascual Foronda; R. Echave Díaz, *Análisis y comentario de textos...*, pp. 22-23.

¹⁴¹ Simon Frith, "Going critical, writing about recordings" en *The Cambridge companion to recorded...*, p. 282.

Una buena crítica es autorizada, apasionada, sorprendente, de mente abierta, divertida, interesante, bien informada, comprometida, original, libre pensamiento, independiente. Una mala crítica es indiferente, no comprometida, predecible, ignorante, negativa, ostentosa, demasiado consciente de la moda, poco original, cliché, demasiado susceptible a la propaganda¹⁴².

La mayoría de los adjetivos son válidos y su utilización puede influir bastante en la difusión de una grabación dependiendo del tipo de atributos que se utilicen en la reseña. Además, Frith considera las notas de los discos como otra forma de crítica y que estos calificativos se pueden extrapolar para evaluarlas.

En cuanto a esta segunda idea, no estamos de acuerdo con la definición de este autor, pues observamos que existe una marcada diferencia funcional entre ambos tipos de escritura. Es decir, la crítica tiene el objetivo de situar un trabajo discográfico en el mercado, por ello es comparado con otros que le precedieron. En cambio, el texto del folleto se encarga de presentar la música, el compositor, el artista y no hace referencia a otras grabaciones. La única excepción ocurre cuando el propio intérprete escribe los comentarios y quiere reconocer la versión de algún músico que fue un referente para él.

Un escrito suele reflejar las ideas que circulaban alrededor del tiempo en que se publicó el registro y es posible documentar esa narrativa de manera sistemática a través de un estudio comparativo de los folletos referidos a una misma composición. Como estrategia general se recomienda contextualizar el impreso, ello «[...] consiste en situarlo adecuadamente en su momento histórico, en su entorno cultural y en el lugar que ocupa dentro de la obra de su autor»¹⁴³.

Los textos analizados aquí se circunscriben a la época en que fueron realizados, se observa que casi todos los autores estaban al tanto y reflejaron en sus escritos lo que la musicología había establecido hasta entonces.

Toda obra literaria —comenta Hernández Guerrero— es creada en referencia y por oposición a un modelo específico, y se alimenta de otras obras de la tradición, a las que trata de superar y de contradecir. [En ese sentido], una de las tareas de la crítica literaria es identificar los modelos en los que se inspira una determinada obra, señalar las analogías con otras creaciones y descubrir los aspectos en los que se diferencia¹⁴⁴.

Esto se pudo comprobar al contrastar la fecha de aparición de ciertos descubrimientos musicológicos en libros de referencia, que dejaron obsoleto el contenido de los folletos precedentes a su publicación y que sí fueron tomados en cuenta por cuadernillos posteriores, los cuales ofrecen la información actualizada.

Para el estudio de un grupo de textos se debe considerar que «la lectura del crítico se diferencia de la del lector ordinario por la aplicación de un sistema, por la conciencia metodológica y por su interés en descubrir las operaciones realizadas en el texto»¹⁴⁵. Más aún, aparte del texto, se deben contemplar aspectos como el diseño y la presentación del embalaje para encontrar aquellas versiones que tienen una imagen general atractiva y coherente.

En los siguientes apartados, separamos la información básica sobre los folletos de las integrales. Los elementos analizados fueron: a) la extensión

¹⁴² S. Frith, "Going critical...", p. 280.

¹⁴³ E. Pascual Foronda; R. Echave Díaz, *Análisis y comentario de textos...*, p. 29.

¹⁴⁴ José Antonio Hernández Guerrero, *Teoría y práctica del comentario literario*. Cádiz, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1996, p. 98.

¹⁴⁵ J. A. Hernández Guerrero, *Teoría y práctica del comentario literario...*, p. 43.

(número de páginas), *b*) el autor, *c*) los idiomas y *d*) el contenido de algunos ejemplos representativos.

2.4.2 La extensión del texto

Cada proyecto discográfico conlleva unos costes de producción que deben reducirse al mínimo aceptable y unas ventas que conviene potenciar al máximo. En ese sentido, un elemento que varía considerablemente es el número de hojas que contiene el folleto que acompaña un disco. Esto es obvio al observar el rango amplio de folios incluidos en el grupo de versiones de *Iberia*.

La tabla 2-14 muestra los pianistas ordenados de menor a mayor extensión del folleto. El promedio de páginas es de 18, la mediana es de 16 y el rango encontrado va de 2 a 80 páginas. Las versiones de la primera columna dentro de dicha tabla son las más simples ya que prácticamente sólo incluyen en el frente la carátula y en el reverso los títulos de la música que incluye la grabación. En el otro extremo, los folletos de la última columna incluyen bastantes hojas y por lo general se trata de un texto multilingüe.

Nº	Versión	Nº	Versión	Nº	Versión	Nº	Versión
2	Uribe	12	Baytelman	16	Billaut	22	Díaz-Jerez
4	Kyriakou	12	Chauzu	16	Fernández	22	Pérez
4	Solano	12	Christian	16	Fukuma	24	Heisser(1)
4	Torra	12	Ciccolini	16	Ish-Hurwitz	24	Montiel
8	Block	12	Hiseki(1)	16	Job	28	Huidobro
8	González	12	Hiseki(2)	16	Larrocha(1)	28	Larrocha(3)
8	Helffer	12	Jones	16	Larrocha(2)	28	Pinzolas
8	Querol	12	Okada	16	Muraro	32	Baselga
8	Requejo	12	Sabater	16	Peña	32	Torres-Pardo
		12	Syomin	16	Pizarro	40	Sánchez
		14	Orozco	20	Hamelin	66	Díaz-Frénot
				20	Unwin	80	Heisser(2)

Tabla 2-14 Número total de páginas de los folletos

El folleto de Valentina Díaz-Frénot destaca en cuanto a la variedad del material presentado ya que contiene un texto de la musicóloga Jacqueline Kalfa, además de ejemplos musicales y fotografías en blanco y negro. Otro trabajo interesante es la segunda grabación de Heisser, cuyo embalaje tiene formato de libro e incluye una muestra del trabajo de la fotógrafa Isabel Muñoz.

Por el contrario, el registro de Blanca Uribe sólo se comercializó con una escueta hoja que no hace justicia a la calidad musical de *Iberia* grabada por esta pianista. Igual ocurre con la versión de Ángel Solano cuya información textual es mínima y la presentación de baja calidad.

2.4.3 El autor y su profesión

Existe una variación en el tipo de texto relacionada con el perfil del escritor. Por ello, es recomendable buscar información sobre el autor, su postura

ideológica y su profesión para poder realizar un examen apropiado del texto. Metodológicamente es lo adecuado, Hernández Guerrero en su libro acerca del comentario literario advierte:

El lector que aborda una obra literaria con la intención de criticarla ha de preguntarse por la información que posee sobre el autor. Ha de verificar los datos pertinentes de su biografía y, más concretamente, la visión personal de los sucesos que, a su juicio, sirven de claves para interpretar el contenido y el estilo que definen su creación literaria¹⁴⁶.

Al confrontar las profesiones de los creadores de los textos relacionados con *Iberia*, se encontró que era posible trazar coincidencias entre el tipo de texto y la vocación del escritor. Después de revisar el material, se dividió el número total de autores en grupos de acuerdo con su formación profesional y los perfiles propuestos son: *a)* intérprete que escribe su propio comentario, *b)* musicólogo, *c)* músico, *d)* compositor, *e)* crítico y *f)* aquel texto genérico, sin firma, que puede ser atribuido al sello discográfico. A continuación se detalla cada una de estas categorías.

En primer lugar, mencionamos a los siete pianistas del grupo que escribieron sus propios textos: Artur Pizarro, Hervé Billaut, Jean-François Heisser (1ra versión), Kotaro Fukuma, Luis Fernando Pérez, Pola Baytelman y Sergio Peña. Además, la primera versión de Hisako Hiseki incluye un comentario de la pianista y el segundo SACD de Yoram Ish-Hurwitz contiene una entrevista realizada por el músico a Jacinto Torres. Los intérpretes trazan generalmente un texto desde su perspectiva personal, por ejemplo, Sergio Peña escribe:

El inicio de mi relación con la *Suite Iberia* fue durante mis años de estudio con la pianista Stella Contreras, quien deslumbraba siempre con su vigorosa ejecución de la música española. Fue Stella quien me enseñó como estudiar y a descubrir en estas bellas obras su forma y su sonido particular.

Fue entonces, cuando me animé a participar en el *Concurso Albéniz* organizado por el Instituto Hispano Mexicano, en la Ciudad de México. Cuatro piezas ejecuté durante el certamen: *Evocación*, *El Puerto*, *El Albaicín*, y *Triana*. El estudio de estas piezas desencadenaría mi predilección por el resto de la *Suite* y por la música de Albéniz¹⁴⁷.

En la segunda categoría se incluye a los musicólogos, cuyos textos podemos considerar como argumentos de autoridad. Los sellos discográficos recurren a este tipo de escrito para darle una mayor credibilidad al contenido que presentan al audiófilo por medio de una certificación del que escribe. En este caso la figura de autoridad sería el musicólogo, principalmente el especialista en Albéniz, quien está al tanto de los últimos descubrimientos e intenta guiar al lector hacia el conocimiento actual sobre el compositor y su música.

Dentro de este grupo destacan los textos del Dr. Jacinto Torres Mulas, catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y el Dr. Walter Clark, profesor de la Universidad de California (campus Riverside), ambos son reconocidos especialistas en Albéniz.

Veamos la manera en que un sello discográfico utiliza la figura de referencia: «En conjunción con el proyecto de *Iberia*, en septiembre de 2008, el pianista Yoram Ish-Hurwitz tuvo la oportunidad de entrevistar al Dr. Jacinto

¹⁴⁶ J. A. Hernández Guerrero, *Teoría y práctica del comentario literario...*, p. 52.

¹⁴⁷ Sergio Peña, "Recuerdos del pianista", p. 3, en Sergio Peña (int.), *Isaac Albéniz: Navarra, Córdoba, Iberia, Suite Española* [CD], US, The Orchard 669910552322; SP4455, © © 2000.

Torres Mulas, el especialista líder en la investigación sobre Isaac Albéniz. A continuación aparece un extracto de su conversación»¹⁴⁸. Tal entrevista incluye siete interesantes preguntas con sus respuestas y al final se agrega una pequeña reseña biográfica del académico.

También, se hace énfasis al incluir alguna certificación extra como en la grabación de Gustavo Díaz-Jerez, que junto al nombre del autor del texto —José Antonio Gómez— aparece su filiación académica: la Universidad de Oviedo. Y en el caso del trabajo de Eduardo Fernández, el sello indica que Marco Antonio de la Ossa es premio nacional de musicología 2009. En la siguiente tabla aparecen las versiones cuyas notas fueron escritas por estas figuras de autoridad:

Perfil: Musicólogo	Intérprete
Jacinto Torres	González
Jean-Charles Hoffelé	Querol
José Antonio Gómez	Díaz-Jerez
Marcel Marnat	Muraro
Marco Antonio de la Ossa	Fernández
Mikhail Segelman	Syomin
Mme Jacqueline Kalfa	Díaz-Frénot
Paul Attinello	Okada
Walter Clark	Hamelin

Tabla 2-15 Notas escritas por musicólogos

Las grabaciones que incluyen textos de críticos musicales son siete. Los argumentos de estos autores suelen reflejar su opinión personal en relación con el compositor y la música. Por ejemplo, el folleto escrito por Enrique Franco —que acompañó la grabación en vinilo de Esteban Sánchez— ofrece una perspectiva sobre *Iberia* y Albéniz, con una narrativa salpicada de citas y comentarios personales, que son bien acompañados por los dibujos de Luis Viñas.

Asimismo, este crítico escribió el texto de la reedición en CD y abre con un preludeo acerca de la figura del pianista, fallecido poco antes: «Fue Esteban Sánchez Herrero uno de esos artistas que, como una llamarada, iluminan sus versiones con luces, colores y pasiones personales e intransferibles»¹⁴⁹ y cierra con la frase: «Acaso el único comentario posible sería el de aplicar al intérprete de *Iberia* las palabras que a su autor, dedicó Gabriel Fauré: “no hay más que un Esteban Sánchez sobre la tierra digno de ser Esteban Sánchez”»¹⁵⁰.

En esta categoría se podría incluir también a Martin Bookspan, quien no es un crítico sino un escritor y locutor de radio, que se encargó de escribir el contenido para la grabación de Francisco Aybar.

Perfil: Crítico	Intérprete
Alberto González Lapuente	Sabater
Andrés Ruiz Tarazona	Montiel

¹⁴⁸ “Interview Prof. Dr. Jacinto Torres” [folleto], p. 6, en Yoram Ish-Hurwitz (int.), *Albéniz: Iberia vol 1, book 1 & 2* [SACD], UE, Turtle Records TR75529, © 2009 Turtle Records/Edison Production Company, © Yoram Ish-Hurwitz.

¹⁴⁹ Enrique Franco, “Esteban Sánchez: como una llamarada” [Texto del folleto], p. 2. en Esteban Sánchez (int.), *Albéniz: Iberia* [reedición: CD], [Barcelona], Ensayo ENY-CD-9712 ADD, D.L. 1997 [reedición en CD].

¹⁵⁰ E. Franco, “Esteban Sánchez...”, p. 4.

Antonio Fernández-Cid	Larrocha(1)
David Andrew Threasher	Jones
Edward Blakeman	Unwin
Enrique Franco	Pinzolas
Enrique Franco	Sánchez
Luis Carlos Gago	Larrocha(2)

Tabla 2-16 Notas escritas por críticos

Por otra parte, algunos textos fueron escritos por músicos: Daniel Vega Cernuda realizó las notas para la versión de Ángel Huidobro. Ambos son profesores en el Conservatorio Superior de Música de Madrid. Otro es Fernando Valenti, reconocido clavecinista y autor de los comentarios incluidos en la grabación de José Echániz. El músico Lionel Salter también tuvo una carrera como productor y fue quien firmó el texto del registro de Larrocha producido en 1986. La integral de José Falgarona incluye notas de Carlos Surinach, compositor y director de orquesta.

La segunda versión de Jean-François Heisser tiene un texto del compositor Philippe Fénelon, quien fungió como el director artístico designado para dicha grabación. A continuación, incluimos un extracto para mostrar el tipo de narrativa:

La intensidad de *Iberia* se debe a su libertad de forma e invención melódica. A través de la estilización de las fuentes, la distorsión de conceptos visuales y la modulación de texturas, la partitura brilla con cambios permanentes de atmósfera. Es por medio de una idea perfecta del ritmo, efectos del silencio y una paleta de armonías estridentes, donde la violencia de un movimiento expresionista mantiene la emoción lejana, que la abstracción de los recuerdos es anclada en la memoria con la escucha y transforma esta guía original en un despliegue de energía y la alegría¹⁵¹.

También puede ocurrir que los textos de varios autores se incluyan en un mismo folleto; seis grabaciones del grupo tienen una múltiple contribución. En el caso de Baselga, cada cuaderno de *Iberia* aparece en un CD que pertenece al proyecto de grabación de toda la música para piano de Isaac Albéniz y, el texto complementario a cada una de las entregas fue firmado por un autor diferente.

Versión	Autores de las notas	Perfil
Baselga	Javier Pérez Senz	Crítico/Periodista
	Álvaro Marías	Músico/Crítico
	Jacinto Torres	Musicólogo
	Tomás Marco	Compositor
Chauzu	Mary Pardoe	
	Jean Abadie	
Ciccolini	Jean Roy	
	Peter Avis	

¹⁵¹ Philippe Fénelon, *Dreams of Spain* [folleto], p. 19, en Jean-François Heisser (int.), “Isaac Albéniz: *Iberia*” [CD], (fot. Isabel Muñoz), Francia, Actes Sud 794881962525, © 2010. Texto original: «The intensity of *Iberia* comes from its freedom of form and melodic invention. Through the stylisation of the sources, the distortion of visual concepts and the modulation of textures, the score sparkles with permanent changes of atmosphere. Though a perfect notion of rhythm, effects of silence, a palette of strident harmonies where the violence of an expressionist movement holds emotion at a distance, the abstraction of recollection is anchored in the memory though listening and transforms this original guide into a display of energy and joy».

Peña	Mauricio González de la Garza	Escritor/Periodista/Compositor
	Ramón Cámara	
	Sergio Peña	Intérprete
Sánchez (Reedición)	Luis Gago	Musicólogo
	Luis Suñén	Crítico
	Enrique Franco	Crítico
Torres-Pardo	Antonio Iglesias	Músico/Promotor/Asesor
	Javier Rioyo	Periodista/escritor

Tabla 2-17 Grabaciones con notas de varios autores

Con respecto a las grabaciones de Chauzu y Ciccolini, no fue posible descubrir el perfil específico del autor de las notas, por ello se dejan en blanco. Lo mismo ocurre con las versiones de la siguiente tabla y esperamos que en un futuro se pueda ubicar la profesión de los escritores.

Versión	Autor de las notas
Block	Philippe Mougeot
Helffer	François Laurent
Job	Michel Verluise
Orozco	Javier Elias

Tabla 2-18 Autores cuyo perfil no es conocido

De manera general, podemos decir que el perfil de autor influye en la forma de construir sus argumentos y presentar el texto, a continuación aparecen resumidas algunas de las características de cada grupo:

- Los intérpretes prefieren contar su encuentro con esta obra de Albéniz y decir quien les inició en ella o les hizo saber de su existencia.
- Los musicólogos proponen los últimos descubrimientos historiográficos en cuanto a esta obra y su compositor.
- Los músicos se mantienen en una línea que parece seguir un tipo de texto seguro.
- Los críticos repiten clichés específicos con la buena intención de promover esta música.
- Los compositores comentan algunas de las cualidades formales del discurso musical y la manera en que Albéniz utilizó algunos recursos propios de su tiempo.
- Los sellos discográficos son los que quizá promovieron más los hechos inverosímiles relacionados con el compositor para incentivar la fantasía del lector, que goza imaginando como Albéniz recorrió medio mundo y se entretiene leyendo las variopintas aventuras que el músico pasó en sus viajes y conciertos.

2.4.4 El idioma

Los sellos discográficos en general colocan el texto y sus traducciones en orden de importancia de acuerdo con el idioma del posible comprador. Es decir, si una grabación va dirigida al público anglosajón es muy probable que el texto base sea en inglés. En cambio, si es publicada en el mercado español es común encontrar el original en castellano.

Por tanto, el lenguaje en el que aparece la información de referencia y las notas es una guía importante para indagar el grado de difusión que el sello discográfico le pensó dar a cierto registro. Asimismo, el orden que siguen las traducciones, cuando las hay, permite descubrir la prioridad de cada mercado según su situación geográfica.

En la siguiente tabla se muestran los idiomas encontrados en los folletos. De uno a cinco son los valores que se presentan donde tres es el número que sobresale y le da suficiente respaldo a una grabación para ser difundida. Por el contrario, las versiones que sólo incluyen información en español son justamente aquellas que tuvieron menos difusión, están descatalogadas, y cuya recepción ha sido bastante pobre. Igual puede ocurrir con las que únicamente utilizan un idioma.

Nº	Idiomas					Pianistas
1	Esp					Sabater, Solano, Torra, Uribe
1	Fra					Block
1	Ing					Aybar, Christian, Echániz, Jones, Kyriakou, Pizarro
2	Esp	Ing				Díaz-Jerez, Huidobro, Montiel, Peña
2	Fra	Ing				Chauzu, Heisser(2), Helffer, Billaut, Muraro, Querol
2	Ing	Esp				Baytelman
2	Jap	Ing				Kotaro, Okada
2	Rus	Ing				Syomin
3	Ale	Fra	Ing			Requejo
3	Esp	Ing	Fra			Pérez
3	Esp	Fra	Ing			Díaz-Frénot
3	Esp	Ing	Jap			Hiseki (v2)
3	Fra	Esp	Ing			Orozco
3	Fra	Ing	Ale			Heisser (v1)
3	Fra	Ing	Esp			Job
3	Ing	Ale	Fra			González, Unwin
3	Ing	Fra	Ale			Hamelin, Larrocha (v3)
3	Ing	Ale	Fra			Ciccolini
3	Ing	Esp	Hol			Ish-Hurwitz
4	Cat	Jap	Ing	Esp		Hiseki (v1)
4	Esp	Fra	Ing	Ale		Torres-Pardo
4	Esp	Ing	Ale	Fra		Pinzolas
4	Esp	Ing	Fra	Ale		Fernández, Larrocha (v1), Sánchez
4	Ing	Esp	Ale	Fra		Baselga
5	Ing	Fra	Ale	Ita	Esp	Larrocha (v2)

Tabla 2-19 Pianistas agrupados por el número de idiomas

Como señalamos antes, las traducciones indican en qué áreas geográficas es posible que se distribuya la grabación y un aspecto secundario derivado de ello es el nombre de las personas que realizaron la traducción. Veinticinco registros integrales incluyen el crédito al traductor en el texto y once grabaciones no caen en dicho subgrupo al ceñirse a un sólo idioma. Las restantes no han incluido tal información aunque las notas estén en más de una lengua.

En la siguiente tabla aparecen los nombres de esos profesionales, muchas veces olvidados, pero que también contribuyen con su trabajo a la buena difusión de una grabación.

IntApellido	Traductor
Baselga	Ing: William Jewson; Ale: Julius Wender; Fra: Miguel Baselga (cuaderno I)
	Ing: John Skinner; Ale: Julius Wender; Fra: Arlette Lemieux-Chené (II)
	Ing: John Skinner; Ale: Horst A. Scholz; Fra: Arlette Lemieux-Chené (III; IV)
Baytelman	Esp: Pola Baytelman
Billaut	Ing: Delia Morris
Ciccolini	Ale: Gudrun Meier (del texto de Roy)
Díaz-Jerez	Ing: Luis Sarabia
Fernández	Ing: Susannah Howe; Fra: David Ylla-Somers; Ale: Gudrun Meier
González	Ing: Keith Anderson; Ale: Eva Grant; Fra: Philippe Danel
Hamelin	Fra: Hyperion; Ale: Bettina Reinke-Welsh
Heisser(1)	Ing: Stewart Spencer; Ale: Ingrid Trautmann
Helffer	Ing: John Tyler Tuttle
Hiseki(1)	Ing: Lucie Sembler; Jap: Shigeko Suzuki
Huidobro	Ing: Tradux s.l.
Ish-Hurwitz	Ing: John Lydon/Muse translations; Esp: Isabel Riera Lavilla
Larrocha(1)	Ale: Beate Berns
Larrocha(2)	Ing; Fra; Ale; Ita; Esp: Decca:
Larrocha(3)	Fra: Brigitte Pinaud; Ale: Gerd Uerkermann
Muraro	Ing: John Tyler Tuttle/Jeremy Drake (bio)
Orozco	Fra: Janine Lafont; Ing: Angela Buxton
Peña	Ing. G. Perina (free translation)
Pérez	Ing: Gordon Burt; Fra: Elisabeth Fournier
Querol	Ing: Hugh Graham
Requejo	Fra: Dominique Schweizer; Ing: Noëlle Schoeffter
Syomin	Ing: Ivan Kurbakov
Torres-Pardo	Fra: Pierre Mamou; Ing: Polisemia; Ale: Bernd Neureuther
Unwin	Ale: Stephanie Wollny; Fra: Marianne Fernée

Tabla 2-20 Créditos a los traductores de las notas

Los idiomas de las traducciones que más sobresalen son: español, inglés, francés. Aunque también existen algunos ejemplos en alemán, holandés, italiano, japonés y catalán.

Foronda y Díaz en su libro sobre análisis y comentario de textos advierten que «en el caso de tratarse de una traducción, aparte de mencionarse la lengua originaria, se ha de tener en cuenta que puede haber un cierto margen de desvío léxico y sintáctico con respecto al original»¹⁵². Por lo que es preferible realizar el análisis sobre el texto correspondiente a la lengua materna del escritor, más que a una traducción.

Entre las particularidades encontradas podemos mencionar las siguientes: Pola Baytelman es la única del grupo que escribió sus propias notas en dos idiomas: inglés y español. También llama la atención la grabación de Rafael Orozco, cuya traslación al francés aparece primero que el texto original en castellano; esto tiene sentido al haber sido publicada en Francia. Extrañamente, la reedición suprime la transcripción al inglés que si muestra la primera edición.

La reedición en CD de Aldo Ciccolini es inusual ya que incluye el texto primario en inglés, al cual le sigue una traducción en alemán y curiosamente detrás de ellos aparece un texto diferente en francés escrito por un segundo autor. Otro ejemplo peculiar es la grabación del pianista Guillermo González cuyos

¹⁵² E. Pascual Foronda; R. Echave Díaz, *Análisis y comentario de textos...*, p. 30.

comentarios fueron escritos por el musicólogo Jacinto Torres. Sin embargo, el sello Naxos publicó este registro sin incluir en el folleto el texto original en español.

2.4.5 Estilo y contenido del texto

Según la evidencia encontrada, al parecer los discos de repertorio clásico mezclan en sus folletos dos estilos: por un lado se da una visión histórica del compositor, la música y el intérprete; por otro, se vende la grabación y se destacan aquellos hechos que tienen valor desde el punto de vista publicitario, para hacerle saber al comprador que ha adquirido un producto de calidad.

En ese sentido, no se debe olvidar que hay distintos tipos de comentarios, uno de ellos es el histórico, que se puede definir de la siguiente manera:

El comentario histórico se propone situar e interpretar las obras literarias a partir del análisis de sus circunstancias temporales, espaciales y estéticas. Estudia las interrelaciones y la evolución de las creaciones literarias: identifica las fuentes y las influencias, reconstruye las intenciones y los propósitos del autor, selecciona las obras que, a juicio del crítico, son representativas de estilos y corrientes, clasifica aplicando diferentes criterios, interpreta de acuerdo con las claves de las diferentes épocas y valora de acuerdo con los principios que rigen en el momento en que se produce o se lee la obra¹⁵³.

Un ejemplo de este género se encuentra en el texto que escribió Daniel Vega Cernuda para la integral de Ángel Huidobro. Está dividido en los siguientes apartados: Isaac Albéniz; la obra; gestación de *Iberia*; ¿la suite *Iberia*?; la construcción musical de *Iberia*; el folklorismo de *Iberia*; ¿música descriptiva?; *Iberia*, suite (sic) d'orchestre. A través de doce páginas este profesor del Conservatorio de Madrid ofrece una valoración histórica de las circunstancias relacionadas con esta colección de piezas y el compositor.

Este tipo de comentario es diferente al publicitario, que tiene otras características:

El comentario publicitario pretende dar a conocer la obra, destacar sus valores y animar a los posibles lectores-compradores para que la adquieran. Tras dar la “buena noticia”, suele poner de relieve la importancia del autor, la actualidad del asunto, la novedad del planteamiento, la originalidad del estilo o, en pocas palabras, presenta la creación como interesante y atractiva para posibles lectores o compradores¹⁵⁴.

El texto de Andrés Ruiz Tarazona incluido en la integral de Marisa Montiel es un buen ejemplo de este segundo estilo. Hemos seleccionado tres párrafos que aluden al compositor, la obra y la intérprete. El tipo de escritura se mantiene entre el relato histórico libre y la promoción positiva de estos tres copartícipes:

[...] Albéniz fue un artista internacional que residió fuera de España unos veinte años de los casi 49 años de su estancia en este mundo. Examinando su muy extensa producción musical (sobre todo si consideramos la brevedad de su vida) percibimos bien el amor por

¹⁵³ J. A. Hernández Guerrero, *Teoría y práctica del comentario literario...*, p. 142.

¹⁵⁴ J. A. Hernández Guerrero, *Teoría y práctica del comentario literario...*, p. 130.

España, una España soñada muchas veces en la distancia, pero presente en su espíritu hasta el punto de informar lo mejor de su obra.

En *Iberia*, esa impronta nacionalista se despegas de lo corriente y local para adquirir fuerza y proyección universales a través de un pianismo cuyos planteamientos son tan brillantes y ambiciosos como sus soluciones y resultados.

Marisa Montiel siempre ha destacado por su modo de interpretar a los compositores españoles y por su interés en su conocimiento y difusión. Ha llevado la música para piano de España e Hispanoamérica a muchos lugares del mundo [...] ¹⁵⁵.

Como se puede apreciar en este extracto, Tarazona publicita muy bien a Montiel, Albéniz e *Iberia*, y en ese sentido, cumple su cometido sugiriéndole al comprador de una manera sutil que ha adquirido un producto de calidad.

Algo más hay que añadir, pues en el caso de Albéniz, a estas dos pautas de escritura se suman los comentarios provenientes de la ficción que son promovidos por los sellos discográficos con la intención de seducir al discófilo y un texto que estimule su imaginación, cuyas ideas circundantes detallamos en los siguientes párrafos.

2.4.4.1 La leyenda como tema

Una gran parte de los datos biográficos de Albéniz recopilados en monografías parecen caer dentro de la ficción. Muchas circunstancias ficticias son calcadas en los textos anexos a las grabaciones integrales de *Iberia* de la segunda mitad del siglo XX. Por ejemplo, la temprana versión de José Echániz publicada en Nueva York en 1955 incluye algunas de esas historias:

En el curso de sus aventuras, muy numerosas para detallar, Albéniz fue atacado por sorpresa por ladrones y arrestado en Cádiz, donde el gobierno local lo buscó en la cárcel en un intento de obligarlo a regresar con su padre. Esta amenaza directa a su libertad, más envalentonó su naturaleza perversa y se escapó, embarcándose como polizón en el vapor “España” cruzó la mayor parte del Océano Atlántico antes de ser descubierto y puesto en tierra en Buenos Aires. Durante un amplio tiempo, [Albéniz] dormía en las calles, comía lo que podía mendigar o ganar y vivió la más miserable existencia en esa ciudad. Poco después, de alguna manera recibió ayuda en la organización de un concierto, lo que le llevó a mejorar considerablemente su situación financiera, y a la increíble edad de trece años se embarcó para Cuba con suficiente dinero en su bolsillo para vivir de forma temporal.

[...]

El niño gastó su dinero libremente y pronto volvió a estar totalmente sin recursos. Viajó a Nueva York —nadie sabe cómo —, donde vivió por algún tiempo tocando en miserables tabernas frente al mar y trabajando como portero de un muelle. En un año había perfeccionado la técnica de tocar el piano [de espaldas] con el dorso de los dedos y, con este truco, fue capaz de ganar lo suficiente no sólo para viajar a California y volver, ¡sino también para comprar su pasaje de regreso a Europa! ¹⁵⁶.

Este tipo de narrativa está muy presente en los folletos anteriores a la publicación en 1999 de la monografía de Walter Clark. Afortunadamente, los textos posteriores a la aparición de este libro ya no reproducen algunas historias

¹⁵⁵ Andrés Ruiz Tarazona, “Una Iberia nueva - Iberia de Albéniz” [Folleto], en Ángel Huidobro (int.), *Isaac Albéniz: Iberia* [CD], Madrid, Several Records SRD-298/9, © © D.L. 2004.

¹⁵⁶ Fernando Valenti, “Albéniz: Iberia – Navarra – Cantos de Espana” [Folleto: notas], en José Echániz (int.), *Albéniz: Iberia complete* [disco de 33 rpm], New York, Westminster Records XWN-2217 2LP = WAL 219, © 1955.

que formaban parte de la leyenda de Albéniz. Sin embargo, existe una excepción. El texto de Antonio Iglesias aparecido en la grabación de Rosa Torres-Pardo, publicada en 2006, que mantiene varias de esas ideas ya superadas por la musicología:

A los seis años, y porque rompe un cristal con una pelota, no tienen en cuenta sus brillantes ejercicios y le prohíben su ingreso en el Conservatorio de París. Dos años después, influido quizá por sus lecturas de Julio Verne, se escapa de casa en un tren que va a El Escorial cercano, y realiza su primera *tourné* de conciertos. Le asaltan unos bandoleros, una hermana se suicida en El Retiro, se marcha a Andalucía, y en Cádiz toma un barco rumbo a Puerto Rico: el polizón ha de improvisar como pianista para abonar su billete. En tierras americanas pasa mil calamidades antes de triunfar en sus grandes ciudades y, cuando decide regresar a Europa, lo hará tocando en Inglaterra y Alemania¹⁵⁷.

Es interesante notar que dichas historias casi han desaparecido de los folletos de discos publicados en la primera década del siglo XXI. No obstante, esta narrativa se ha trasladado a la literatura infantil relacionada con Albéniz. Nos referimos a los cuentos escritos por Lorenzo Silva y titulados: *Mi primer libro sobre Albéniz* y *Albéniz, el pianista aventurero*. El autor explica el origen del proyecto:

Estos dos libros, dirigidos a niños de diversas edades (a partir de 5 años el primero, de 8 a 12 el segundo), surgieron de una propuesta del entonces editor de Anaya Infantil y Juvenil, Antonio Ventura, con motivo del centenario en 2009 de la muerte de Isaac Albéniz, uno de los más influyentes músicos españoles contemporáneos. Después de bucear a fondo en su biografía y descubrir que había sido un niño prodigio y un adulto fantasioso (de él se cuentan muchas historias, difundidas por él mismo, de las que se cuestiona plausiblemente su veracidad), me pareció que había una historia que yo podía escribir, y que a sus destinatarios podía interesar. Y así, contando con la providencial y espléndida complicidad del ilustrador Ignasi Blanch, tomó forma esta fábula sobre el talento precoz, la audacia y la tenacidad del artista, con el telón de fondo de la música y del convulso siglo XIX español¹⁵⁸.

En palabras del editor, ambas historias «recuerdan el centenario del fallecimiento de Albéniz, con un lenguaje comprensible para todas las edades, [donde] el autor combina ficción, historia y música»¹⁵⁹. En efecto, dichos textos son herederos del mito asociado al compositor. A continuación, presentamos un extracto de *Mi primer libro sobre Albéniz*:

Un día, sin decirle nada a su padre, se fue en tren a El Escorial. Al llegar allí, preguntó por el alcalde, y cuando le dijeron que un niño de diez años quería verle, le picó tanto la curiosidad que lo recibió en el ayuntamiento. Lo que Albéniz venía a decirle es que quería dar un concierto de piano ahí.

Cuando el alcalde escuchó a Albéniz tocar el piano, tuvo que admitir que ese pequeño, por muy raro que pareciera, era un músico excelente. Esa misma noche se organizó un concierto al que asistieron las autoridades del pueblo, y cuando terminó no paraban de aplaudirle¹⁶⁰.

¹⁵⁷ Antonio Iglesias, "Isaac Albéniz y la Suite Iberia" [notas], en Rosa Torres-Pardo (int.), *Isaac Albéniz: Iberia* [CD], España, Glossa Music, GSP98005, © © 2006. pp. 8-9.

¹⁵⁸ Lorenzo Silva, "Mi primer libro sobre Albéniz / Albéniz, el pianista aventurero (Edición original: 2008)" [en línea], www.lorenzo-silva.com Disponible en: <http://www.lorenzo-silva.com/Libros/Albeniz.htm> [consulta: 20 abril 2011].

¹⁵⁹ L. Silva, "Mi primer libro...",

¹⁶⁰ Lorenzo Silva, *Mi primer libro sobre Albéniz*, (ilustraciones de Ignasi Blanch), Madrid, Anaya, 2008. pp. 7 y 9.

Y este otro fragmento correspondiente a *Albéniz, el pianista aventurero*:

Albéniz dejó que su mirada se perdiera al fondo del café. Luego volvió a mirar a Falla y dijo, con súbita emoción:

— Lo mejor es como hice el viaje. No crea que pague el billete, no. Me embarque como polizón. Yo solito. Me descubrieron en plena travesía, y al llegar a La Habana...En fin, le aseguro que fue una experiencia difícil de olvidar¹⁶¹.

A estos libros se suma un tercer relato titulado *Mi amigo Albéniz*, de la escritora Norma Sturniolo¹⁶², que recrea el viaje del compositor hacia Cuba. La autora entra y sale de la ficción en dicha novela para jóvenes y, aunque trata de obtener un balance, fue seducida por la leyenda en algunos aspectos¹⁶³. Ella misma lo cuenta en unas reflexiones a propósito del proyecto:

Para el periodo que quería novelar tenía datos verificables. La noche anterior a su viaje, el 29 de abril de 1875, dio un concierto en Cádiz. Su padre había sido nombrado interventor general de La Habana y partió hacia Cuba desde el puerto de Cádiz el 30 de abril de 1875 por lo cual es más que probable que Albéniz marchara con él ya que el 29 se encontraba en Cádiz y se sabe que se hallaba de paso para Cuba. En la novela he preferido que viajara solo para que el personaje actuara con mayor libertad. No se sabe si se marchó en el vapor *España* que transportaba pasajeros civiles y tropa porque se han perdido casi todos los archivos y por tanto no se puede leer la lista de pasajeros. Imaginé sólo pasajeros civiles e inventé el salón en el que toca el piano Albéniz¹⁶⁴.

Conviene, sin embargo, advertir que algunos libros para adultos tampoco escapan a dichas imprecisiones, un ejemplo de ello es la recién publicada monografía de Ana Benavides: *El piano en España*, quien relata la misma historia una vez más:

Al poco tiempo decide hacer realidad uno de sus grandes sueños y visita Andalucía, recorre la mayoría de sus provincias y en Cádiz se embarca en el buque España rumbo a... ¡Puerto Rico y Cuba! Descubierta sin pasaje es obligado a tocar para los viajeros para costear su billete y cuando llega a América es ya conocido por todos como “el pequeño Mozart”. Allí y con tan sólo once años, le hacen tocar vestido de paje o mosquetero, con espada al cinto. San Francisco y Nueva York serán sus próximos destinos. Allí se le conoce por tocar en un piano cubierto por un paño e incluso por tocar de espaldas al teclado¹⁶⁵.

Es curioso que esta pianista e investigadora se deje seducir por dicha historia y es contradictorio que incluya en su bibliografía la versión española del libro de Walter Clark¹⁶⁶: *Isaac Albéniz: retrato de un romántico*, donde el

¹⁶¹ Lorenzo Silva, *Albéniz, el pianista aventurero*, (ilustraciones de Ignasi Blanch), Madrid, Anaya, 2008. p. 21.

¹⁶² Norma Sturniolo, *Mi amigo Albéniz*, (ilustraciones de Jorge Galán Liqueste), Madrid, Autor, 2009.

¹⁶³ Su lectura se recomienda a partir de los doce años.

¹⁶⁴ Norma Sturniolo, “Reflexiones de Norma Sturniolo sobre su novela *Mi amigo Albéniz*” [en línea], *Revista Pythagoras*, Proyecto de lectura y biblioteca, I.E.S. “Pedro Jiménez Montoya” Baza (Granada), Disponible en: http://www.realidadyfiction.eu/Revista_Pythagoras/biblioteca/libros/Norma_Sturniolo/albeniz.htm [consulta: 20 abril 2011].

¹⁶⁵ Ana Venavides, *El piano en España: desde su introducción hasta Joaquín Turina*, (prol. Andrés Ruiz Tarazona), Madrid, Bassus ediciones musicales, 2011, p. 139.

¹⁶⁶ La escritora comete además el error de confundir el segundo nombre: Aaron, como parte del apellido de Walter Clark en dicha bibliografía. Véase: A. Venavides, *El piano...*, p. 190.

estudioso deja claro que el músico no viajó solo como polizón sino acompañando legalmente a su padre:

¿Por qué llegó Albéniz a las Antillas?

Quien esto escribe siempre ha sospechado de la historia del viaje como polizón. Es difícil imaginar que siquiera el talento pianístico de Albéniz pudiese persuadir al capitán del barco para dejar de cumplir con su deber y entregar a Albéniz a las autoridades portuarias en la primera escala (aunque el pasaje hubiese realizado una colecta para pagar el viaje); tampoco parece verosímil que las propias autoridades hiciesen algo que no fuese devolver al muchacho a España (especialmente tratándose del hijo de un importante funcionario). Una vez más, el historial de Ángel propone una alternativa más lógica. En abril de 1975 Ángel fue nombrado interventor general en la Habana y salió del puerto de Cádiz el día 30 de dicho mes para iniciar su nueva misión. Un relato contemporáneo nos informa que Albéniz actuó en Cádiz el 29 de abril, la noche antes de la partida de Ángel [...] ¹⁶⁷.

Clark provee, como prueba de ello, la noticia del concierto del día 29 y a partir de ella escribe: «Esta reseña deja claro que su viaje al nuevo mundo no fue accidental y Albéniz no se embarcó como polizón para huir de las autoridades. Conocía sus planes de antemano y los comunicó a la prensa. Debía viajar con su padre [...]» ¹⁶⁸. En varias páginas de su biografía sobre el músico, el estudioso americano va desenmascarando la leyenda que envuelve historias similares a la citada aquí.

Después de un largo rodeo, volvemos al punto de partida y conviene subrayar que la ficción estuvo presente incluso en la imaginación del propio Albéniz, quien influyó en las primeras entrevistas y biografías dedicadas a su figura ¹⁶⁹. Posteriormente, esa narrativa invadió los textos de los folletos dedicados a su música, al menos con relación a *Iberia*. No está demás decir que es mucho más emocionante leer e imaginar las aventuras vividas por el precoz Albéniz. Esto puede justificarse desde la perspectiva de la ficción:

La literatura proporciona una visión alternativa de la vida, que ofrece una propuesta correctora o superadora de la realidad y, en definitiva, representa una negación de sus límites. La literatura se convierte así en una manera de crear mundos posibles, en un instrumento para identificarlas aspiraciones individuales y para superar las frustraciones sociales. Pero hemos de advertir que las fronteras entre las experiencias personales y la ficción son permeables. A veces, lindan, otras se juxtaponen. Se intercambian sus leyes produciendo textos híbridos, ajenos a los dictados de las clasificaciones ¹⁷⁰.

Por tanto, ha sido interesante descubrir un cambio a partir del año 2000 sobre la información contenida en los folletos de las versiones integrales de *Iberia*. No obstante, entendemos que no son tan emocionantes como los relatos que rodean la leyenda de Albéniz, los cuales cautivaron a los discófilos que al tiempo que escuchaban vinilos y discos compactos con esta música, podían dejar volar su imaginación y acompañar al compositor a su mundo distante, a través de los sonidos y las palabras.

¹⁶⁷ W. A. Clark, *Isaac Albéniz: retrato...*, pp. 51-52.

¹⁶⁸ W. A. Clark, *Isaac Albéniz: retrato...*, p. 52.

¹⁶⁹ Un ejemplo contemporáneo al músico es la biografía publicada por Guerra y Alarcón cuya referencia es: Antonio Guerra y Alarcón, *Isaac Albéniz: notas crítico-biográficas de tan eminente pianista*, Madrid, Tipografía del Hospicio, 1886. Reimpreso en: Enrique Franco (ed.), *Albéniz y su tiempo*, Madrid, Fundación Isaac Albéniz, 1990.

¹⁷⁰ J. A. Hernández Guerrero, *Teoría y práctica del comentario literario...*, p. 66.

Sintetizando, diré que lo importante sobre este tema es el forcejeo de fuerzas entre los autores que insisten en mantener vivo el mito de Albéniz y aquellos que intentan poner orden a la caótica biografía del músico. En última instancia, hay espacio para todas las narrativas y se deben utilizar las vías adecuadas para cada tipo de relato. Siendo así que, el musicólogo que insista en sostener relatos de la leyenda en textos académicos o formativos sin aportar nuevas pruebas que refuten el trabajo de Clark y Torres, entre otros, está obrando de manera negativa a la larga sobre la imagen del compositor.

Aunque, por otro lado, es aceptable que dichas fantasías se trasladen a los espacios adecuados como libros de aventuras e incluso con cierta reserva a los folletos de grabaciones. Sin embargo, en estos casos se debe mencionar que se trata de una interpretación textual libre como lo indica por ejemplo la autora del libro *Mi amigo Albéniz* en el texto citado páginas más arriba o como ocurre en el libro para niños titulado *Albéniz, el pianista aventurero*, donde el autor cierra el cuento atinadamente así: «Ah, por cierto. Dicen que Albéniz era más bien fantasioso, y que a veces exageraba un poco las historias. Pero en fin, si algo inventó, por lo menos lo hizo con gracia. Y colorín colorado...»¹⁷¹.

2.4.4.2 El intérprete como autor del texto

Los folletos cuyos autores son los propios intérpretes deben ser considerados como fuentes primarias, al menos en lo que respecta a sus comentarios personales. Para demostrar todo lo que se puede conocer a través de dichas notas tomemos por ejemplo la grabación de Kotaro Fukuma, quien ofrece un texto personalizado donde explica su relación con la música española y en especial con Albéniz. Fukuma escribe:

Cuando era un niño solía escuchar el Tango de Albéniz que estaba en uno de los discos compactos que teníamos en casa. Estaba fascinado con su carácter único comparado a otros tipos de música clásica para teclado, que corrí a la tienda de música, compré la partitura y disfruté tocándola muchas veces en mi piano¹⁷².

Suponemos que se refiere al ‘Tango’ perteneciente a *España: seis hojas de álbum*¹⁷³, obra incluida también en el set de dos discos compactos de Fukuma. Es una pieza refinada y única en carácter que no exige brío del pianista sino elegancia en el toque y capacidad de fraseo. Un trozo musical que funciona muy bien para acercarse al estilo de Albéniz a una temprana edad. Incluso, habría que destacar que el primer acercamiento del intérprete con esta pieza fue a través de la grabación, mucho antes de conocer la partitura.

Sin embargo, Kotaro menciona que no volvió a tener contacto con la música de Albéniz, hasta que inició sus estudios de perfeccionamiento en el Conservatorio de París, donde muchos estudiantes y profesores tocaban y disfrutaban de la “Gran Suite Iberia” de Albéniz, como enfatiza el músico japonés. Curiosamente, la primera pieza de *Iberia* con la que se enfrentó Fukuma

¹⁷¹ L. Silva, *Mi primer libro...*, p. 62.

¹⁷² Kotaro Fukuma, “Kotaro Fukuma” [notas], p. 10, en Kotaro Fukuma, *Albéniz: Iberia* [CD], Japón, Harmony Japan HCC 2041/42, © 2008.

¹⁷³ Decimos suponemos, pues existe otro ‘Tango’ en la menor perteneciente a *Deux morceaux caractéristiques*, del mismo compositor. Mucho menos conocido y grabado que el ‘Tango’ en re mayor de la serie *España*.

fue ‘Lavapiés’, considerada como una de las más difíciles de la colección. Esto debido a la recomendación del tenor portugués, de origen español, Jorge Chamine (1956-).

Jorge amaba la música de Albéniz y me animó para que estudiara ‘Lavapiés’ de la “Suite Iberia”, sobre la cual se decía que era una de las más difíciles piezas de Albéniz para piano. Jorge me ayudó a superar muchas de las dificultades de este fragmento, especialmente en relación con aquellos problemas entendiendo el espíritu y humor español de Albéniz. Trabajé muy duro en ella, y con el tiempo se convirtió en una de las piezas de mi repertorio más apreciadas. Pero honestamente, nunca imaginé que llegaría a grabar toda la “Suite Iberia” completa cinco años más tarde¹⁷⁴.

Llama la atención que Fukuma haya aprendido la integral de *Iberia* en un tiempo record cercano a un quinquenio, entre los 20 y 25 años de edad, durante su formación en Europa mientras estudiaba en París (2001-2004). No sólo demuestra una capacidad de trabajo excepcional sino un interés por establecer un contacto genuino con la cultura española y con maestros que facilitarían su comprensión del repertorio español. Justamente, eso es lo que cuenta el pianista:

Para ser capaz de entender el carácter español y los rasgos de la música de Albéniz, viaje dos veces en solitario por España. Cada una de esas ocasiones estuve muy impresionado por su herencia multicultural y obtuve inspiración musical de la visita de varios pueblos. Además, tuve el gran honor de visitar en su casa a la Señora Alicia de Larrocha, quien fue muy amable en escucharme tocar. Ella cantó suavemente mientras escuchaba y me dio algunos valiosos consejos desde su experiencia¹⁷⁵.

Por otro lado, es destacable que con sólo 25 años este intérprete haya grabado *Iberia*. Ello ocurrió en Japón en el mes de octubre de 2007. El artista menciona algo sobre su propia percepción del proceso al decir que «fue un trabajo muy duro y no podría haber hecho esta grabación sin el apoyo sincero del personal de Harmony Co. Ltd. Estoy muy agradecido con ellos por haber producido este álbum»¹⁷⁶. También señala el significado de este set de dos CD con música de Albéniz: «mi interpretación puede cambiar con el tiempo; no obstante, creo que esta grabación es un acontecimiento fundamental en la temprana etapa de mi carrera como pianista»¹⁷⁷. Finalmente el joven artista agradece al escucha que lee estas notas declarando que estará muy honrado si los oyentes pueden encontrar el encanto de Albéniz y la música española a través del par de discos compactos.

Toda esta contextualización se pudo realizar gracias a las notas de su autoría incluidas en su grabación integral. Dicha información no aparece en su sitio Web, tampoco en su blog, ni en críticas sobre su versión. De ahí, que su texto cobre una importancia capital al contener un relato exclusivamente publicado en el folleto.

Otro pianista que escribió sus propias notas es el portugués Artur Pizarro, quien empieza mencionando que sus primeras memorias de la escucha de música de compositores españoles fueron en el estudio de su abuela, Berta da Nóbrega, donde ella y Evaristo Campos Coelho impartían clases de piano. En específico refiere a *Goyescas* como una de las obras más interpretadas en ese lugar

¹⁷⁴ Kotaro Fukuma, “Kotaro...”, p. 10.

¹⁷⁵ Kotaro Fukuma, “Kotaro...”, p. 10.

¹⁷⁶ Kotaro Fukuma, “Kotaro...”, p. 10.

¹⁷⁷ Kotaro Fukuma, “Kotaro...”, p. 10.

familiar¹⁷⁸. También, menciona un detalle que nos parece importante desde el punto de vista de esta investigación:

La segunda fase de mis estudios de piano comenzó cuando fui aceptado como alumno de José Carlos Sequeira Costa. El primer regalo que me dio fue un disco LP que el grabó en Praga conteniendo *Gaspard de la Nuit* de Ravel (la cual también he tenido el placer de grabar) y cuatro movimientos de *Iberia* ('El Puerto' 'Triana' 'Málaga' y 'Eritaña'). El LP, que se desgastó rápidamente por los dos lados, fue mi primer contacto con esas dos obras que han sido parte de mi mundo musical desde entonces. Debo admitir que primero tuve que crecer físicamente antes de ser capaz de tocar cualquiera de ellas, pero el tiempo de espera fue empleado escuchando, leyendo e investigando todo lo que pude encontrar sobre esas dos obras musicales¹⁷⁹.

Es un hecho interesante el que Artur Pizarro llegó a conocer parte de la *Iberia* cuando a los cinco años su maestro José Sequeira Costa le regaló un LP grabado por él, que contenía cuatro números de esa obra de Albéniz¹⁸⁰. La audición de ese disco fue su primer contacto con esta colección de piezas que grabaría varias décadas después. La ilustración 2-8 muestra la carátula del vinilo¹⁸¹.



Ilustración 2-8 José Sequeira Costa, Supraphon, grabación LP, Albéniz/Ravel

Así como ocurrió con el texto de Fukuma, a través de los comentarios personales de Pizarro, una vez más se observa que la grabación sonora ha tenido un papel fundamental en la formación de estos jóvenes músicos.

Menciona también que trabajó 'Evocación' (Albéniz) y el *Allegro de Concierto* (Granados) con Aldo Ciccolini durante el año que estudió con él en

¹⁷⁸ La inclusión de *Goyescas* de Granados en el folleto hace sentido ya que en este set de dos discos compactos se incluye tanto esa obra como *Iberia* de Albéniz.

¹⁷⁹ A. Pizarro, "My travel through...", p. 4.

¹⁸⁰ Este disco en estéreo fue grabado en los estudios de Supraphon en Praga por este pianista en fecha cercana a los años 1975-1976. Lleva el número de catálogo 1 11 0850. Pizarro nació en 1968, por lo que en 1976 el joven músico tendría ocho años, ello concuerda con el texto de la cita precedente.

¹⁸¹ José Sequeira Costa (int.), "Isaac Albéniz: Iberia; Maurice Ravel: Gaspard de La nuit" [disco de 33 rpm], Praga, Supraphon, 1 11 0850, ca. 1975-1976. Referencia de la ilustración: Redgarnett. "Costa: Ravel Gaspard de la Nuit + Albeniz - Supraphon". Mataro, Barcelona, España. www.ebay.com imagen: '!B26eruwCWk~\$(KGrHqYOKkQEyONWqOC0BMkTkqI94!~~_3', <http://cgi.ebay.com/ws/eBayISAPI.dll?ViewItem&item=170540913664> [consulta: 30 abril 2011].

París. Además, ofrece una valoración de la integral de este pianista italo-francés al decir: «Ciccolini ha dejado muchas grabaciones del repertorio español y una de las grandes versiones de *Iberia* y *Goyescas*»¹⁸².

Es significativo, que el intérprete portugués admita que siempre ha tenido un interés en conocer otras versiones y lo explica con las siguientes palabras:

Nunca he sido temeroso de escuchar las interpretaciones de otras personas ya que es una forma de aprender de ellos y honrar su tiempo y experiencia que han dedicado a la música. El hecho de que es mi cuerpo haciendo los movimientos (mis manos de un tamaño específico y la longitud y anchura de mis dedos; mi edad; formación cultural; mi experiencia de vida) provoca que el resultado final sea algo completamente diferente pero más rico debido a todo aquello que ha llegado a mi cerebro atrapado por mis oídos¹⁸³.

Para completar esta idea, agregaríamos que a veces no existe la posibilidad geográfica o temporal de oír las interpretaciones en vivo de otros músicos que viven muy lejos o incluso han muerto ya, siendo la grabación el nexo que permite tanto a los pianistas como al público adentrarse en la visión personal de otro artista que se ha enfrentado a la misma obra musical. En este sentido, los registros sonoros de una obra se convierten en un estado de la cuestión que facilita conocer empíricamente las propuestas de aquellos intérpretes que han antecedido a los más jóvenes.

En su texto, Pizarro reconoce las fuentes sonoras que han influido en él y menciona los nombres de algunos artistas que le han afectado de manera indirecta, aunque no por ello menos significativa, a través de sus discos:

En primer lugar sin lugar a dudas debe venir la persona sin quien la música española para piano no sería conocida tan bien en el mundo, la grande y recién fallecida Alicia de Larrocha. Su experiencia de vida con estas obras que ella generosamente compartió a través de sus tres grabaciones de *Iberia* y al menos dos de *Goyescas* representan el canon a partir del cual todos somos juzgados. Otras grabaciones que han sido fuente de inspiración corresponden a Rosa Sabater, Leopoldo Querol, Esteban Sánchez, Ricardo Requejo y Rafael Orozco¹⁸⁴.

La mayoría de intérpretes acepta el valor histórico y pedagógico de las grabaciones. Sin embargo, lo que quizá se discuta dentro de los círculos pianísticos es el momento adecuado en que un intérprete debe escuchar las grabaciones de otros músicos. Pizarro admite que varias versiones de *Iberia* le han servido de punto de partida o de comparación. No obstante, este no es siempre el caso. Miguel Baselga comenta en una entrevista:

[...] jamás escucho, por ejemplo, versiones de otros pianistas cuando estudio una obra. Sólo las escucho cuando está terminadísima, acabadísima [...] Entonces me pongo la versión de fulanito y menganito, a ver qué pasa [...]. Yo creo que lo más importante en un intérprete – por lo menos, es lo que a mí me interesa como público, como oyente –, es el tamiz y la personalidad que ese intérprete le da a esa obra. [...] Lo que sí me interesa es ver esas notas, esas indicaciones y esa obra a través del filtro de Don Fulano o de Doña Menganita. Y... claro... Si ese filtro es un filtro auténtico, pues a la larga dejará un sabor y un poso, que es lo que a mí me interesa¹⁸⁵.

¹⁸² Artur Pizarro, "My travel through...", p. 5.

¹⁸³ Artur Pizarro, "My travel through...", p. 7.

¹⁸⁴ Artur Pizarro, "My travel through...", p. 6.

¹⁸⁵ J. L. García del Busto, "Entrevista a Miguel...", p. 7.

Baselga prefiere escuchar algunas versiones que considera interesante después de haber trabajado y pulido su propia interpretación, lo que también es otra posibilidad.

De cualquier manera, no cabe duda que la grabación sonora es un documento que no puede ser ignorado y prueba de ello es que se encuentran cada vez más testimonios de su influencia en las etapas de formación de las recientes generaciones de pianistas. Los textos de Fukuma y Pizarro incluidos en los folletos de sus grabaciones integrales son ejemplos notables que ponen de manifiesto esta tendencia.

2.4.6 Valoración general del folleto

En este apartado se ha demostrado que es posible encontrar información primaria en los folletos, sobre todo si es el propio pianista el que escribe el texto. Sin embargo, en relación con este material, el mayor problema es cuando no aparece indicado el autor del texto, pues ello impide conocer su perfil y obtener una valoración ponderada del contenido. En el formato de CD, afortunadamente, casi todos los folletos incluyen la referencia, lo que permite afiliar los comentarios a personas y corrientes de pensamiento específicas.

Pensamos que la figura del autor del texto que acompaña un disco debe ser reivindicada y valorada de manera crítica, especialmente si el escritor es el mismo intérprete. Además, se deben aplaudir los esfuerzos de aquellos musicólogos o críticos que, resistiendo la tentación de repetir los clichés biográficos ya refutados, redacten textos que sean de una lectura amena, aún a pesar de no recurrir a la ficción.

La vida y obra de Albéniz son suficientemente ricas para ofrecer páginas de calidad, las cuales acompañen al lector que gusta de leer —en la comodidad de su hogar— las historias relacionadas a este compositor incluidas en los folletos, mientras escucha los fragmentos de *Iberia* en las manos de un intérprete que ha plasmado con destreza la integral en una grabación sonora.

2.4.7 Resumen del capítulo

En este segundo capítulo se abordaron los distintos aspectos complementarios de los registros integrales de *Iberia*. Estos apartados abren nuevas líneas de investigación como la relación de los instrumentos de Albéniz con la composición de dicha obra y la marca de pianos en la que se realizaron estas grabaciones. También, se mencionaron las ediciones disponibles y las empleadas por el conjunto de pianistas.

Se incluyeron algunos comentarios en relación con los sellos discográficos que produjeron estas versiones y la tecnología empleada. Además, se empezó a indagar el tipo de espacio en el que se registraron las interpretaciones. Por último, se comentó acerca del folleto que acompaña a estas grabaciones digitales, al contemplar aspectos como el perfil del autor, la extensión y los idiomas en los que aparecen las notas, así como el estilo y contenido del texto.

Todas estas aristas permiten conocer un poco más sobre el grupo de versiones integrales de *Iberia* y sientan un precedente acerca de la manera en que

se puede hacer un estudio integral del legado sonoro de un compositor. En el siguiente capítulo, complementario a éste, enfocamos nuestra atención en los pianistas especialistas en esta colección de piezas.

3 EL PIANISTA QUE GRABA LA INTEGRAL

3.1 LOS INTÉRPRETES DE IBERIA

Empezaremos por decir que el pianista que se enfrenta al proyecto de grabar la integral de *Iberia* piensa de forma global al afrontar estructuralmente las doce piezas de esta colección. En ese sentido, tiene que formalizar un balance interpretativo de la partitura considerando las posibilidades de cada una de las piezas en un contexto de mayor alcance y profundidad. Ello significa que al dominar todos los fragmentos conoce los límites de la obra dentro de los cuales sitúa su propia interpretación y, por tanto, su visión es más redonda que la ofrecida por los intérpretes que sólo han dejado registros parciales.

Por otro lado, desde el punto de vista logístico, suponemos que realizar una grabación integral conlleva un esfuerzo más grande que un registro parcial y para producirse son necesarios tres elementos: *a)* un pianista que domine toda la obra, *b)* una discográfica que apoye el proyecto, *c)* una estrategia de mercadotecnia que atraiga a un público interesado en este tipo de repertorio y *d)* un posible beneficio social o monetario posterior a la publicación de la nueva versión.

Este capítulo es la consecución de nuestro interés por saber más acerca de los músicos que realizaron estas grabaciones e intenta definir algunas de las características de este grupo al contestar a preguntas como: ¿Son los intérpretes españoles quienes más registran la integral de *Iberia*? ¿Es ésta una obra que los pianistas graban generalmente en una edad madura?

La ausencia de trabajos sobre las grabaciones integrales y de un estudio del grupo de artistas que realizaron los registros nos motivó a dedicar un capítulo acerca de esos intérpretes. En los siguientes apartados se abordan aspectos específicos como la nacionalidad de los músicos y la edad promedio con la que se realiza el registro de la integral. Mientras que sus fichas biográficas se incluyen en el apéndice B de este trabajo de investigación.

Debido al criterio establecido en párrafos anteriores, intérpretes importantes han quedado fuera del capítulo al no haber registrado la integral. Algunos de ellos sólo han efectuado grabaciones parciales y otros no han dejado ningún vestigio sonoro a pesar de conocer y haber tocado, al menos, parcialmente esta obra en público. Es probable que ello ocurriera por diversos motivos circunstanciales y no por la falta de recursos pianísticos de estos músicos; más adelante señalamos algunos ejemplos.

3.1.1 Escuelas, maestros y alumnos

Una de las líneas de investigación que se puede desarrollar en una etapa posterior se relaciona con los estilos interpretativos de las tradiciones a las que pertenecen los pianistas que han grabado *Iberia*. Pero antes de ello, era necesario realizar un trabajo biográfico detallado haciendo un especial seguimiento de los maestros y estudios de cada intérprete.

Entre las referencias precedentes sobre esta línea, podemos mencionar por ejemplo la *Primera conferencia de profesorado de piano en Cataluña*, donde Jordi Camell en su ponencia titulada “La enseñanza del piano en Cataluña” comentó lo siguiente acerca de la transmisión del conocimiento a través de la educación:

No es éste el momento de profundizar en el apasionante árbol genealógico de maestros y profesores. Es una tarea demasiado compleja. Cada pianista podía haber trabajado con pedagogos diferentes y con temporalidades muy diversas que podían ir desde hacerse escuchar un día, tomar cuatro clases o trabajar unos años. Sin embargo, generalizando mucho (pido disculpas a los musicólogos), vemos algunas líneas interesantes y comunes en las raíces de todos ellos:

- Clementi → Kalkbrenner → Thalberg → Bériot → Viñes/Malats/Granados → Caminals/Marshall → Alicia de Larrocha/Rosa Sabater
- Clementi → Kalkbrenner → Thomas → Diémer → Diémer → Vincent d’Indy → Albéniz/Blanca Selva/Gibert Camins
- Clementi → Moscheles → Brassin → Albéniz → Blanca Selva → Garganta/Massia
- Beethoven → Czerny → Liszt → Tintorer → Pujol → Granados/Albéniz/Malats/Vidiella/Viñes/Millet → Gibert Camins/Garganta/M. Canals
- Boieldieu → Zimmermann → Marmontel → Diémer → Blanca Selva/Cortot → Mas Porcel/S. Puche
- Boieldieu → Zimmermann → Marmontel → Vidiella/J. Canals¹

La anterior lista creada por Camell ofrece algunas pistas sobre el lugar que ocupan Isaac Albéniz y Blanca Selva, entre otros, dentro de la escuela catalana de piano.

Por otra parte, Ana Benavides incluye en su libro un esquema titulado: “Árbol genealógico del piano español, relación profesor-alumno desde el siglo XVIII hasta Alicia de Larrocha”², el cual deja claro que Isaac Albéniz y Joaquim Malats no tuvieron alumnos directos. Sin embargo, Benavides olvida mencionar a la pianista Clara Sansoni que fue la única alumna durante los años finales de vida del desahuciado Albéniz, aunque desconocemos con qué frecuencia recibió instrucción de parte del compositor.

A diferencia de Albéniz y Malats, Enrique Granados crearía una escuela de interpretación en Cataluña, que sería continuada por Frank Marshall, quien a su vez transmitiría este conocimiento a Larrocha, Sabater y Torra.

¹ Jordi Camell, “L’ensenyament de piano a Catalunya”, Primera conferència de professorat de piano de Catalunya. *ESMUC* [Separata de la Revista Musical Catalana], N° 7, junio 2006, pp 4-5. Texto original: «No és aquest el moment d’aprofundir en l’apassionant arbre genealògic de mestres i professors. És una tasca massa complexa. Cada pianista podia haver treballat amb professors diferents i amb temporalitats molt diverses que podien anar des de fer-se escoltar un dia, prendre quatre classes o treballarhi uns anys. Tanmateix, generalitzant molt (demanen excuses als musicòlegs), veiem algunes línies interessants i comunes en les arrels de tots ells [...]».

² A. Benavides: *El piano...*, p. 85.

De manera similar podemos aislar la línea que deriva en Selva a partir de la gráfica titulada “Some major french pianists and teachers active before 1925” aparecida en la monografía de Charles Timbrell sobre pianismo francés³:

Zimmermann → Marmontel → Planté → Duvernoy → Selva

Esta pianista impartió clases de piano tanto en París como en Cataluña y, aunque no fue alumna de Albéniz, preparó los cuatro cuadernos bajo la supervisión del compositor, lo que permite sugerir que transmitió indirectamente ese conocimiento a sus alumnos.

La investigación en relación con las diferentes escuelas de piano se encuentra en fases de profundidad distintas que varían dependiendo de la zona geográfica. En cualquier caso, siempre se puede aportar datos nuevos y en ese sentido nuestro trabajo intenta contribuir con una visión proveniente de un estudio transversal basado específicamente en el grupo de pianistas que ha grabado la integral de *Iberia*.

Pero antes comentaremos algo acerca del propio compositor y los primeros intérpretes de dicha obra, que lamentablemente no tuvieron la oportunidad de dejar un registro completo de la colección de piezas, debido en parte a las limitantes tecnológicas del disco de 78 rpm, aunque conocían y tocaban esta composición para piano.

3.1.2 Albéniz como intérprete

Cuando Albéniz escribió la partitura de *Iberia* habían pasado más de 15 años desde que abandonó su carrera de concertista para dedicarse a la creación musical. Además, la enfermedad que aceleró su muerte estaba bastante pronunciada en los últimos años de su vida como para que él mismo promocionase esta colección⁴.

Henri Collet cita una carta de Albéniz donde el músico deja entrever su malestar ante la imposibilidad de realizar conciertos con tal de dar a conocer su obra: «Puedo asegurarle a ustedes, amigos míos, que día tras día me siento más afligido al encontrarme tan viejo y al no poder emprender la noble tarea de vendedor de zapatos; estoy absolutamente seguro de que ello habría de reportarme gloria y dinero [...]»⁵.

Fue así que, volcado de lleno en la composición y mermado por un grave padecimiento, Albéniz se vio obligado también a eludir la propuesta que le hizo la compañía Welte para que registrara alguna obra suya, quizá debido a que consideraba que no estaba en plena forma. Es lógico suponer que el músico lo pensó dos veces antes de grabar un documento imperecedero que pudiera causar una impresión adversa de la fama ganada durante su juventud como pianista virtuoso⁶.

³ C. Timbrell, *French pianism...*, p. 60.

⁴ Recordamos al lector que Albéniz murió en mayo de 1909 y la composición de *Iberia* la plasmó en los manuscritos entre diciembre de 1905 y enero de 1908.

⁵ Henri Collet, *Albéniz y Granados*, (trad. Pedro Labrousse), Buenos Aires, Grandes Biografías, [1943], p. 126.

⁶ Lamentablemente, Albéniz no estuvo interesado en grabar para esta compañía, Sitsky menciona que Albéniz trajo consigo a Franz Marshall y quiso que Welte grabara a Marshall en lugar de a él.

Por tanto, no se produjo evidencia sonora de su interpretación de *Iberia*, ni tampoco existe grabación alguna de su manera de tocar en el punto culminante de su carrera concertista entre los años 1884-1994. Siendo así que, la visión que tenemos de él como pianista proviene de comentarios hechos por otros músicos, de reseñas de conciertos y de unas improvisaciones en cilindros de cera que grabó informalmente en fecha cercana a 1903.

3.1.2.1 Percepción a través de la mirada de otros músicos

Existe poca información acerca de la manera en que Albéniz interpretaba *Iberia*. En los siguientes párrafos comentaremos esas pocas referencias.

Según Henri Collet, el compositor tocó en público dos piezas en fecha tardía, se trataba de ‘Almería’ y ‘Triana’ que fueron incluidas en los conciertos realizados en 1908 en la Libre Estética de Bruselas⁷. Sin embargo, el hispanista francés se limitó a dar la noticia y su comentario no sirve para conocer más sobre la interpretación de Albéniz. Creemos que su participación en ese evento fue simbólica y se trató de una forma de homenajear al músico.

En perspectiva, algo que ha hecho daño a la imagen de Albéniz como pianista son las conocidas anécdotas que Joaquín Turina y Artur Rubinstein cuentan en relación con *Iberia*. A ello contribuyó también la ausencia de textos alternativos que propongan una valoración objetiva de su faceta como intérprete.

Turina percibe la vivienda del músico como un lugar abierto y estimulante al describir la escena familiar donde el compositor solía interpretar libremente trozos de la colección:

Albéniz hacía gala de su medionalismo, pidiendo a sus hijas “bebía fresca”, obsequiando a sus amigos y sentándose al piano, no para tocar, que ya no podía casi, sino para hacer una extraña fantasía de su *iberia*, en la que tomaban parte sus manos, su voz y hasta su cigarro habano que, en sus complicadas volutas de humo, semejava la guirnalda de notas que rodea las bellas melodías de *Triana*⁸.

El músico sevillano relata algo similar en otro de sus textos: «Decidido como siempre, se sienta al piano e intenta tocar una de [las piezas de *Iberia*], tecleando con las manos y cantando con la voz. ¡Qué desastre! Pero Blanca Selva corre a su auxilio, y con su maestría interpreta magníficamente la maravilla *Iberia* [...]»⁹.

Por otra parte, Rubinstein narra una anécdota que fue incluida en el prólogo a las memorias de Enrique Arbós publicadas en 1963:

Fui a Mallorca para dar unos conciertos y recibí una invitación de la viuda de Albéniz que acepté, encantado. Durante la cena, a la que asistían también dos de sus hijas, Enriqueta y

Por su parte dicho pianista dejó constancia en este formato de la segunda pieza de *Iberia*: ‘El puerto’. Referencia: «Albéniz brought along Frank Marshall and wanted Welte to record Marshall playing Albéniz, rather than the composer. Marshall did this and other work for him». En: Larry Sitsky: *The classical reproducing piano roll. A catalogue-Index*, Connecticut, Greenwood press, 1990. p. XVIII.

⁷ H. Collet, *Albéniz y Granados...*, p. 75.

⁸ Enrique Franco (ed.): *Albéniz y su tiempo*, [Exposición], Madrid, Fundación Isaac Albéniz, 1990, pp. 115-116. Esta anécdota también es citada en: A. Benavides: *El piano...*, p. 150.

⁹ Joaquín Turina, “Viajes musicales: París”, *Letras. Revista del Hogar*, año XII / 132 (junio de 1948). citado en: M. Font Batallé, “Blanche Selva...”, p. 185.

Laura, me preguntó Rosina por qué no había incluido en el programa alguna obra de su marido. Yo expliqué que acababa de tocar *Navarra* en Londres, pero que hacer algo parecido en España me parecía una empresa tan descabellada como interpretar Chopin en Varsovia sin ser polaco. Después de cenar volvieron a insistir sobre el tema y, casi por la fuerza, me llevaron hasta el piano donde acabé por tocar *Almería, Triana...* A mis espaldas oía exclamaciones contenidas y gritos de asombro:

— ¡Es como papá!... ¡Papá lo hacía así!...

Cuando terminé, convencido por el entusiasmo, les prometí:

— Tocaré la *Iberia* completa en Barcelona y Madrid; pero ustedes tendrán que estar allí para defenderme.

Así lo hicieron y yo cumplí mi promesa. Fue el mayor triunfo de toda mi carrera. Había encontrado el autor que hacía dar lo mejor de mí mismo como intérprete. Desde entonces mis éxitos van unidos al nombre ilustre y querido de Isaac Albéniz¹⁰.

Después de leer esta cita, uno tiene la impresión de que Rubinstein intenta justificar su manera de interpretar la colección apoyándose en los comentarios de la familia de Albéniz que, por cierto, estaría muy interesada en que un artista de su categoría tocara y difundiera esta obra. Sin embargo, se debe puntualizar también que para este intérprete polaco lo más importante era transmitir el mensaje musical del compositor por encima de la fidelidad textual.

Este suceso fue mencionado de nuevo en la autobiografía titulada *My Young Years* que el pianista escribió en 1973. El texto relata su juventud y cubre desde su nacimiento hasta el año 1917, cuando contaba con 31 años. Por tanto, se puede decir que la visita de Rubinstein a la familia Albéniz, debió ocurrir en la segunda década del siglo XX. Asimismo, al tomar en cuenta la fecha de publicación de ambos textos que la incluyen, es posible suponer que puso la anécdota en papel cuanto tenía más de 60 años de edad.

En ese sentido, creemos conveniente mencionar una reseña del *Washington Post* sobre dicha autobiografía, que igual puede ayudar a poner en perspectiva la cita original desde el punto de vista práctico:

Rubinstein dice en el prólogo del mismo: “nunca he llevado un diario, e incluso si lo hubiera hecho, se habría perdido con todo el resto de mis pertenencias en las dos guerras mundiales. Sin embargo, tengo la buena fortuna de estar dotado con una memoria asombrosa que me permite trazar mi larga vida entera casi día a día”. Por ello, el lector hará bien en acercarse al libro con un cierto grado de escepticismo amigable [...]”¹¹.

Eso es justamente lo que hace Walter Clark, que opina con mesura acerca de la anécdota de Rubinstein, cuando menciona esta historia dentro de su biografía sobre Albéniz:

Artur Rubinstein arrojó algo de luz, de modo fascinante, sobre la propia interpretación de *Iberia* por parte de [...] Albéniz. El pianista polaco describe una visita a la viuda y a la

¹⁰ Fundación Isaac Albéniz, “Rubinstein y Arbós”, en *Rubinstein y España...*, p. 20-21. Texto escrito el 17 de noviembre de 1963 en Madrid y aparecido inicialmente como prólogo a las memorias de E. Arbós. Dicho texto también aparece reproducido en el libro *Rubinstein y España*.

¹¹ Jonathan Yarley, “My Young Years: Rubinstein's enchanting prelude” [en línea], *The Washington Post*, Saturday, April 19, 2008, Disponible en: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2008/04/18/AR2008041802955.html> [consulta: 5 julio 2011]. Texto original: «Rubinstein says, in the same foreword, “I have never kept a diary, and even if I had, it would have been lost with all the rest of my belongings in the two world wars. But, it is my good fortune to be endowed with an uncanny memory which allows me to trace my whole long life almost day by day.” This is why the reader does well to approach the book with a certain amount of friendly skepticism [...]».

hija de Albéniz durante la cual éstas le pidieron que tocara algunas selecciones de *Iberia*. Al principio Rubinstein objetó a ello diciendo: «Puede que les escandalice oír cómo dejo muchas notas sin tocar para proyectar la esencia de la música». Pero ellas insistieron. Cuando terminó «Triana», la viuda del compositor se volvió hacia Laura y le expresó su asombro al ver que Rubinstein tocaba la pieza «exactamente igual que la solía tocar tu padre». Laura asistió, aprobando la omisión del «acompañamiento no esencial». Cuando Albéniz tocaba esta música, desde luego, tenía ya un pie en la tumba y era sólo una sombra del pianista que había sido. Blanca Selva, que estrenó la colección completa, no omitió ningún «acompañamiento no esencial», ni tampoco se lo habría perdonado Albéniz si lo hubiera hecho (aunque la mayoría de los pianistas consideren que deben hacer leves cambios en la música para ser capaces de tocarla)¹².

Estamos de acuerdo con el profesor Clark cuando escribe que Albéniz al tiempo de la composición de *Iberia* ya no estaba en condiciones de interpretarla debido a su delicado estado de salud física. Por otra parte, si se leen detenidamente los comentarios de Rubinstein que aparecen entre comillas en la cita anterior, se torna evidente la intención del artista de justificar su interpretación musical de la obra por medio de un referente cercano al compositor, como lo fueron su viuda y su hija Laura.

Incluso, se puede sugerir que esta anécdota es una respuesta instintiva de Rubinstein a los cambios paulatinos que se dieron, durante la segunda mitad del siglo XX, en relación con la interpretación pianística, ya que cada vez más, primaba la tendencia marcada por respetar lo escrito en la partitura.

Además, a inicios de la década de los setenta ya habían aparecido en el mercado las integrales de Larrocha, Loriod, Ciccolini, Helffer, Sabater y Kyriakou que ponían de manifiesto que no era necesario suprimir el “acompañamiento no esencial” sino tan sólo realizar pequeñas redistribuciones¹³.

Dudamos que el compositor hubiera aceptado de buena gana que los intérpretes profesionales modificaran el material incluido en *Iberia* de manera inoportuna. Por el contrario, se sintió contento de que Joaquim Malats interpretara su obra y que a través de las manos de este pianista la música fuera capaz de transcender la dificultad técnica y al instrumento. En ninguna de sus cartas existe vestigio de comentario alguno sobre la posibilidad de simplificar o modificar el texto; Malats se limita a trabajar con ahínco la partitura y Albéniz se complace de haber encontrado el intérprete adecuado para su obra maestra.

Cabe señalar que las pruebas de imprenta del tercer cuaderno, depositadas en el Orfeó Català, dejan ver que los pequeños cambios realizados por el compositor eran en su mayoría redistribuciones de algunos pasajes y acordes entre ambas manos y no constituyen modificaciones substanciales del discurso musical.

Para recapitular, creemos conveniente recalcar que los relatos citados por Turina y Rubinstein hablan de Albéniz tocando el piano en un ambiente familiar y no en una sala de concierto ni en un recital formal. Por tanto, no se deben tomar como una referencia paralela de lo que el compositor exigiría de un pianista profesional que interpretara su obra. Estas anécdotas tampoco pueden servir de excusa para simplificar la partitura de forma arbitraria.

¹² W. A. Clark, *Isaac Albéniz: retrato...*, p. 251. El texto citado por Clark proviene del libro: Artur Rubinstein, *My young years*, New York, Alfred A. Knopf, 1973.

¹³ No incluimos en este grupo las versiones de Querol y Sánchez, cuyas grabaciones dejan constancia de que se tomaron ciertas licencias para modificar lo escrito en la partitura, no para simplificarlo sino para reforzar algunos pedales, por ejemplo.

3.1.2.2 Evidencia documental para una visión alternativa

Una de las problemáticas que presenta la figura de Albéniz es que dejó su carrera de piano a un lado para dedicarse a componer. Las dos etapas se suceden una a la otra y esto lógicamente ha ocasionado que haya una tendencia general a disociar ambas facetas ya que, mientras su capacidad compositiva creció de forma constante conforme pasaron los años, su fuerza física decayó limitando su virtuosismo al piano. Además, el músico es mejor conocido como compositor que como pianista debido a la difusión que recibieron sus obras más célebres.

Por otra parte, las críticas y reseñas de sus conciertos son del período de juventud donde su estilo compositivo encaja dentro de la música de salón predominante en la segunda mitad del siglo XIX, por lo que es difícil probar que Albéniz estaría a la altura de sus piezas más demandantes a partir de la valoración que se puede hacer de la prensa de la época.

Como ejemplo de esto tomemos las palabras que Francisco Asenjo Barbieri escribe en 1889: «La Fantasía Húngara la tocó V. como sabe hacerlo, con aquella limpieza y aquella energía asombrosas, capaces de hacer rabiar de envidia, no digo a los pianistas de fila, sino a los Generales de división»¹⁴. A pesar de la importancia de quien hizo el comentario, su juicio es poco específico como para informarnos puntualmente sobre la manera de interpretar de Albéniz.

Varios musicólogos han explorado la etapa profesional de Albéniz como intérprete, sin embargo, no ha sido fácil construir un perfil completo de sus destrezas y virtudes pianísticas debido a que las fuentes primarias existentes no aportan información específica sobre su forma de tocar el piano. Entre los estudiosos que han investigado sobre esta cuestión, podemos mencionar por ejemplo a Montserrat Bergadà, quien en su tesis dedicó un capítulo al compositor¹⁵. Asimismo, José M. Llorens Cisteró comentó algunas reseñas de la época en uno de sus artículos¹⁶ y Walter Clark se propuso juzgar adecuadamente la faceta de Albéniz como pianista en su biografía¹⁷.

Existe una línea de investigación similar que consiste en buscar evidencia de la actividad concertística del artista catalán y está arrojando nueva luz sobre este problema musicológico. Justo Romero incluye en su discografía el apéndice “Repertorio pianístico de Albéniz”, que contiene una lista de aquellas obras de otros compositores que dicho intérprete tocó en recitales¹⁸.

Begoña López publicó un trabajo titulado “L’activitat concertística d’Isaac Albéniz a Barcelona (1874-1895). Aportació documental i estudi”¹⁹. Es interesante, pues la autora reúne información sobre los conciertos en los cuales participó Albéniz durante un periodo de más de veinte años en la ciudad de

¹⁴ J. M. Llorens Cisteró, “Notas inéditas...”, p. 94.

¹⁵ Véanse los primeros dos apartados del capítulo diez de dicha tesis: M. Bergadà Armengol, “Les pianistes catalans...”, pp. 303-353.

¹⁶ Léase el inicio del siguiente artículo: J. M. Llorens Cisteró, “Notas inéditas...”, pp. 100-113.

¹⁷ Recomendamos la lectura del tercer capítulo de este libro: W. A. Clark, *Isaac Albéniz: retrato...*, pp. 93-129.

¹⁸ J. Romero, *Isaac Albéniz...*, pp. 421-424. Al ser el libro de este crítico de divulgación general y al aparecer este material como un apéndice, el autor no cita las fuentes de donde obtuvo la referencia de cada una de las obras incluidas en su relación.

¹⁹ Begoña López, “L’activitat concertística d’Isaac Albéniz a Barcelona (1874-1895). Aportació documental i estudi”, *Recerca Musicològica* XVII-XVIII, 2007-2008, pp. 251-277. Disponible en línea a través del siguiente enlace: <http://ddd.uab.cat/pub/recmus/02116391n17-18p251.pdf> [consulta: 20 julio 2011].

Barcelona. Los documentos recolectados permiten comprobar que el repertorio que tenía el músico en su fase de pianista era extenso, así como lo fue también la duración de sus recitales.

Creemos que los trabajos antes mencionados ayudarán a rescatar la figura de Albéniz como intérprete profesional. Asimismo, opinamos que era un excelente pianista de acuerdo con las reseñas de concierto que hemos podido leer; aunque no cabe duda que es a través de *Iberia* que logra transferir a las generaciones futuras todos sus conocimientos sobre el aspecto tímbrico del piano.

3.1.2.3 Evidencia sonora para una visión alternativa

Las improvisaciones de Isaac Albéniz son el único vestigio sonoro que existe de su interpretación al piano y, aún con sus limitantes, estas cortas grabaciones vienen a confirmar algunas valoraciones que la historiografía musical ha hecho de su capacidad y maestría como pianista. Afortunadamente, estos registros en formato de cilindro de cera han sobrevivido el paso del tiempo, perteneciendo por varias décadas a la colección privada del músico Xavier Turull y, en la actualidad se encuentran depositados en la Biblioteca de Cataluña.

Los cilindros fueron grabados en 1903 de manera no profesional por el empresario Ruperto Regordosa en la ciudad de Tiana. Dichos cilindros han sido transferidos en tres ocasiones y transcritos dos veces. La última transferencia partió de una iniciativa de la Biblioteca de Cataluña dentro de las acciones conmemorativas del centenario del nacimiento de Albéniz.

Luca Chiantore, en su libro *La historia de la técnica pianística*, les dedica algunas líneas:

La que hay detrás de estas páginas [de *Iberia*] es, [...] la actividad de Albéniz como improvisador y la extraordinaria facilidad manual que le acompañó a lo largo de toda su vida: exactamente los dos elementos que constituyen el principal atractivo de sus tres únicas grabaciones, tres cilindros que se remontan con toda probabilidad a 1903. Esos pocos minutos de música (la más larga de esas improvisaciones dura 2'06''), llegados hasta nosotros en un pésimo estado de conservación, no nos dicen mucho acerca de Albéniz como intérprete, pero sí nos hablan de la naturaleza de su pianismo, de su técnica incisiva y contrastada y de su sorprendente capacidad para condensar los efectos más diversos en un espacio extremadamente reducido²⁰.

También existe un testimonio de Xavier Turull, quien en compañía de amigos, entre ellos Mompou, solía organizar tertulias para la audición de su colección de cilindros y discos.

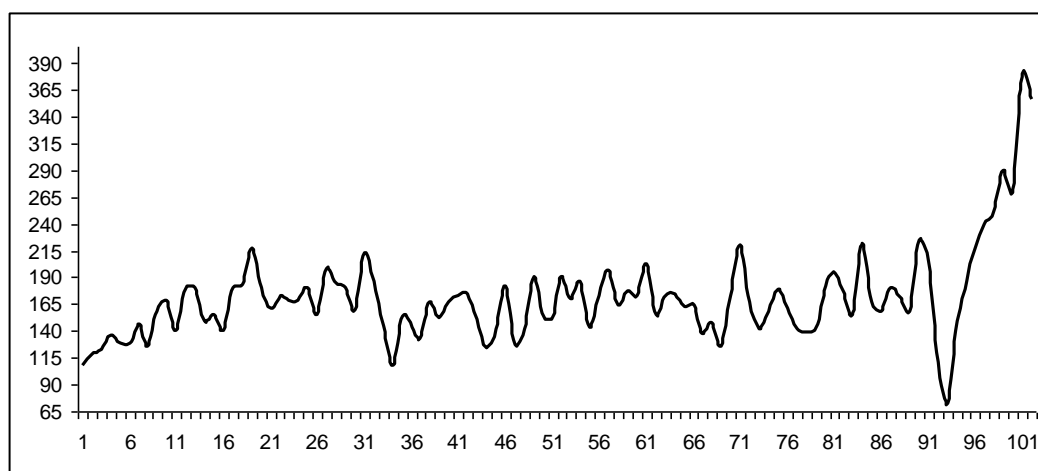
¡Y qué maravillosa sorpresa descubrir de pronto entre ellos una pieza única en el mundo, una bellísima improvisación de Albéniz, cuya brillantez y agilidad técnica desbordaba en matices y detalles fuera de toda descripción! La técnica de Albéniz, observaba Turull, recordaba la de Federico [Mompou], y cómo rebosaba expresión sonora. ¡Qué distinta resultaba de las brillantes, pero mecánicas y engoladas interpretaciones, por ejemplo, de un Malats, que también figuraba en los “cilindros”!. Tanto Malats, como otros pianistas de primer orden en un momento resultaban hoy totalmente anticuados, lo que no sucede con Albéniz²¹.

²⁰ L. Chiantore, *Historia de la técnica...*, p. 520.

²¹ Clara Janés, *Federico Mompou: vida-textos-documentos*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1987, p. 245.

Turull debió escuchar estos cilindros cuando aún estaban en buen estado. Por ello, su comentario cobra importancia y debe tomarse en serio la admiración que mostró por la musicalidad de Albéniz presente en esos registros arcaicos. Sin embargo, el texto también pone de manifiesto que la reproducción repetida de los cilindros de cera ocasionó su desgaste de forma drástica; lamentablemente esto ocurrió mucho antes de que pudieran ser transferidos a otro formato sonoro menos frágil.

Por mi parte, presenté una comunicación sobre ellos dentro del Seminario Internacional *Estética y pensamiento musical: Diálogos entre música y ciencia*²². En esa oportunidad, expuse una muestra del análisis efectuado a dichas piezas y defendí la interpretación de Albéniz al describirla como rítmicamente estable, pero llena de minúsculas variaciones metronómicas.



Gráfica 3-1 Contorno metronómico de la tercera improvisación de Albéniz

Aunque el grado de variación metronómica encontrado fue alto, en realidad la interpretación de Albéniz suena natural y orgánicamente coherente debido al excelso rubato del pianista.

En ese estudio se compararon estos contornos metronómicos con los propios de Alicia de Larrocha mostrados en su primera versión de algunas piezas de *Iberia*. Se escogió esta intérprete por ser la principal heredera de la escuela catalana de piano, por la autoridad de sus grabaciones y por las críticas positivas escritas sobre ellas. Gracias al examen, se descubrió que la manera de frasear y distribuir el rubato era similar en ambos músicos.

Como veremos en la tercera parte de la tesis, la interpretación de Larrocha es una de las que más se acopla a los tiempos metronómicos indicados por el compositor en la partitura y, a la vez, sus lecturas están llenas de vida. Eso es lo que ocurre también con Albéniz, que mantiene el tiempo general estable en estas improvisaciones; no obstante, su forma de frasear las melodías es de una riqueza interminable.

Pero aquí no nos ocuparemos en describir el análisis efectuado a estos registros sonoros ya que no son parte del objeto de estudio de esta tesis. El lector tendrá que esperar a que el artículo correspondiente sea publicado. Mientras tanto

²² Alfonso Pérez Sánchez, “La influencia de la tecnología en la producción, difusión y recepción de la música grabada” *Seminario internacional ‘Estética y pensamiento musical: diálogos entre música y ciencia’*, Universidad Autónoma de Madrid, 14-16 marzo 2011.

le recomendamos la escucha atenta de esas pequeñas joyas sonoras y tal vez comparta que, a pesar de lo deficiente del sonido, el espíritu musical de Albéniz está intacto y lo más sorprendente es que sigue siendo pianísticamente válido debido al perfecto balance presente en su interpretación.

3.1.3 Primeros intérpretes de Iberia

Blanche Selva fue una pianista, pedagoga y compositora francesa que ofreció la premier de los cuatro cuadernos de *Iberia*. Luca Chiantore en su texto sobre la técnica del piano destaca la cercana labor entre esta pianista y el compositor. Parte de esa interacción pudo enriquecer el libro *L'Enseignement musical de la technique du piano* escrito por la intérprete que constituye un legado importante a la técnica pianística. Estamos de acuerdo con Chiantore cuando escribe: «Es una verdadera lástima que, entre las pocas grabaciones efectuadas por Blanche Selva no se encuentre ninguna de las piezas de *Iberia* que ella estrenó, y que [...] no podamos comprobar la aplicación de sus sorprendentes propuestas a la fantasmagórica escritura de Albéniz»²³.

Tomando en cuenta su actividad como intérprete en las primeras décadas del siglo XX, parecía extraño que esta artista no hubiera grabado dicha obra en algún momento de su vida. Según Montserrat Font Batallé existió un proyecto de grabación que, sin embargo, se vio truncado por un problema médico: «Desafortunadamente no se conservan grabaciones históricas de la suite que permitan conocer su estilo interpretativo, si bien *Iberia* figuró en el contrato que la artista firmó con Columbia Records [1928-1930], justo antes de contraer una irreversible parálisis en un brazo (1930) que la alejó de los escenarios»²⁴.

Por otra parte, hay constancia de la temprana labor pedagógica que Selva realizó a favor de *Iberia*. Font Batallé cita una carta de la intérprete que relata su quehacer de maestra en relación con esta obra:

Salgo de mi curso de la Schola donde he hecho trabajar los Albéniz. En este curso tormentoso, he pillado cerrada a una pequeña ininteligente que parecía descifrar *El Polo*. Le pedí que me tocara la famosa base que se pasea a través de todo el piano y la dama, como he visto que no había trabajado esto en el sentido querido, le he contado [cosas] duras... ¡Si lo hubierais escuchado! Al menos Jacqueline de Bréville y sobretudo Marcel Pons me han tocado *Triana* bastante a tiempo. Jacqueline tropezándose un poco sobre todas las notas, pero Marcel incluso ya con algunas ligaduras [...]»²⁵.

El otro pianista que estuvo en contacto directo con Albéniz fue Joaquim Malats, quien tampoco registró algún fragmento de la serie. En su lugar, incluimos la valoración que hace Timbrell acerca de las pocas grabaciones de música de otros autores que este pianista legó: «Malats grabó algunas obras en 1903, el año que ganó el prestigioso Premio Diémer del Conservatorio [de París]. En la 13.^a Rapsodia Húngara de Liszt y en una versión arreglada de *Liebestod* de

²³ L. Chiantore, *Historia de la técnica...*, p. 523.

²⁴ M. Font Batallé, «Blanche Selva y la *premieré* de *Iberia*...», p. 194.

²⁵ «Carta de Blanche Selva a Mme. Castéra, [s.l.] 21-X-1907. Archivos Castéra». Citado en: M. Font Batallé, «Blanche Selva y la *premieré* de *Iberia*...», p. 196.

Wagner-Liszt, podemos escuchar una interpretación que balancea una técnica pulida con una tremenda vitalidad y temperamento»²⁶.

Clara Sansoni fue alumna del compositor y ofreció en recital la integral en 1909. De esta pianista, existe un disco LP producido en Italia con el número de catálogo 261177, que incluye 'Evocación' y 'El puerto'²⁷. Valga decir que este disco no es citado por ninguno de los discógrafos que nos precedieron. Me enteré de su existencia por un anuncio de subasta creado a través de la filial italiana de eBay. Sin embargo, no pude adquirirlo, por lo que no tengo más datos sobre él.

Uno de los primeros pianistas en grabar varias piezas de *Iberia* fue Claudio Arrau, quien registró los seis primeros números de esta colección en un set de discos de 78 rpm entre 1946 y 1947 para la Columbia Recordings dentro de la serie Masterworks. Este artista nacido en 1903 viviría ochenta y ocho años y realizó estas grabaciones entre los 43 y 44 años de edad. Sin embargo, a pesar de haber vivido cuarenta cuatro años más, no completo la integral. Situación que lamentamos al igual que otros de los discógrafos que han comentado estos discos.

La causa de que no completara la colección quizá se debió al cambio de filial de la compañía discográfica, ya que de 1951 a 1960 se dedicó a grabar clásicos en Inglaterra para EMI. (English Columbia); así como algunas obras de Beethoven y Chopin para la filial americana de Decca. Por último, en 1962 firma un contrato de larga duración que después sería ratificado como de por vida con Philips, para cuyo sello grabaría principalmente música de Beethoven, Brahms, Liszt, Chopin, Schumann, Debussy, Schubert y Mozart, además, algo de Bach, Grieg y Tchaikovsky²⁸. Bastantes discos de Arrau se produjeron durante estas décadas. Prueba de ello, es que en 1983 «el sello Phillips lanza la Edición Arrau con 59 discos en diez volúmenes»²⁹.

La muestra de programas interpretados por Arrau recolectados en el sitio www.arrauhouse.org, permite deducir que este pianista chileno interpretó principalmente el primer cuaderno de *Iberia* y también *Navarra*. Aunque por otro lado, no aparece ninguna referencia al resto de cuadernos en esos programas. No obstante, es el único intérprete dentro de la discografía de esta obra que dejó registro de las dos primeras piezas del segundo cuaderno en el formato de disco de 78 rpm.

Las primeras integrales en LP aparecen en los años cincuenta y dejan patente que el disco de 33 rpm era indicado para contener esta colección de piezas. Sin embargo, Arrau no grabó las piezas que le faltaban y contraviene lo escrito por Puente, quien señala en su discografía que estaba en las intenciones del músico realizar el registro completo. Pensamos que el pianista se dedicó en exclusiva a los clásicos a partir de 1950 debido al éxito conseguido con ellos en

²⁶ C. Timbrell, *French pianism...*, p. 62.

²⁷ Este disco también incluye la *sonata en fa menor op. 57* (l'appassionata) de Beethoven y el *nocturne en do menor op. 48 n. 1* y el *etude n.12 en do mineur op.10* de Chopin

²⁸ Decca Classics, *Claudio Arrau: biography* [en línea], www.deccaclassics.com, Disponible en: <http://www.deccaclassics.com/artists/arrau/biog.html> [consulta: 26 enero 2008].

²⁹ Referencia en español encontrada en el enlace siguiente: http://www.claudioarrau.cl/web/index.php?option=com_content&view=article&id=6 [consulta: 1 enero 2011]. La referencia en inglés aparece en: ArrauHouse, "Madurity Period - 1962-1991", *A chronology*, www.arrauhouse.org Disponible en: http://www.arrauhouse.org/content/chro_maturity.htm [consulta: 26 enero 2008]. Texto en inglés: «Philips issues a 59-LP Arrau Edition to mark the Maestro's 80th birthday» (Trad. Philips publica una Edición Arrau de 59 discos LP para celebrar el octagenario cumpleaños del Maestro).

conciertos y grabaciones, provocando que no dedicara su energía a tocar y grabar la integral.

En ese sentido, no hemos encontrado información concreta sobre los motivos que le impidieron completar la integral. No obstante, en una entrevista realizada al maestro en 1989 deja entrever que ya no tenía el tiempo ni el ímpetu juvenil como para enfrentarse al tercer y cuarto cuaderno de *Iberia*:

Scherzo— En su discografía [...] conocemos una grabación de la *Iberia* de Albéniz y usted no ha vuelto por esta música. Sólo grabó dos Cuadernos. ¿Hoy alguna esperanza?

Arrau— Bueno, todo es cuestión de tener tiempo para estudiar. El tercer y cuarto Cuadernos son tremendos, y hay que concentrarse muchísimo aun para darle forma a las obras es difícilísimo³⁰.

Es una pena que no hallase tiempo para preparar las piezas restantes, de las cuales es probable que hubiera dejado una excelente versión. Esperemos que a Daniel Barenboim, quien sólo lleva grabados dos cuadernos, no le ocurra lo mismo que a Claudio Arrau y, al final, deje también un registro incompleto de esta colección de piezas.

3.1.4 Pianistas participantes y sus biografías

La importancia de este capítulo radica en que agrupa un conjunto de intérpretes a los que une el hecho de haber realizado el registro integral de *Iberia* y, dicho suceso nos permite descubrir a través de un estudio específico, algunas características similares a todos ellos. En ese sentido, es importante señalar que «la biografía debe buscar la inserción de un ser humano en un grupo y determinar las particularidades de tal proceso estudiando el nexo entre el individuo y su mundo circundante»³¹. Por tanto, los bosquejos biográficos tienen la intención de otorgar una identidad y un contexto a los autores de las grabaciones integrales.

El objetivo era escribir un apunte biográfico acerca de cada uno de los pianistas que ha grabado la integral de *Iberia* dando prioridad a la información acerca de su carrera discográfica. Cada esbozo tiene una longitud y grado de detalle variables³². En un principio, se pensó homogeneizar las referencias ofreciendo los mismos datos para todos los intérpretes. Sin embargo, creímos que sería más útil y realista el reflejar mayor información en las entradas sobre las que existiera abundante material disponible y viceversa. Ello, puede servir de guía para el trabajo futuro enfocado exclusivamente en la vida y actividad de estos músicos.

La discografía actualizada del primer capítulo de este trabajo permitió identificar un grupo de 48 pianistas cuya grabación integral aparece en al menos

³⁰ Robert Andrade; Agustín Muñoz; José Luis Pérez de Arteaga, “Claudio Arrau: el humanismo en el piano [Homenaje]” [entrevista], *Scherzo*, Año 1, n.º 3, Abril 1986, p. 25.

³¹ Jaime Olmedo Ramos, *Obra de referencia. El Diccionario biográfico español de la Real Academia de la Historia* [en línea], Madrid, Real Academia de la Historia, <http://www.raco.cat/index.php/Cercles/article/view/191234/263593> [consulta: 19 noviembre 2010].

³² La información pública disponible sobre ellos era muy dispar, lo que parecía indicar una supremacía de unos músicos sobre otros, pues los artistas del grupo pertenecían a distintos ámbitos de proyección: internacional, nacional y local. En cualquier caso, todos han grabado una integral de *Iberia* y merecen estar incluidos aquí.

un soporte sonoro y sus nombres servirían de punto de partida para lo expuesto en este capítulo. En esta lista no están incluidas Joyce Hatto, Karen Lechner, Marta Argerich y Felicia Blumental cuya supresión de sus registros ha quedado justificada dentro del apartado 1.1.2, en el que se contrastan las fuentes y se comentan las entradas discográficas erróneas³³.

Las biografías de algunos de ellos aparecen reseñadas en los diccionarios *The Grove dictionary of music and musicians*, el *Diccionario de la música española e iberoamericana* y el *Diccionario de intérpretes y de la interpretación musical en el siglo XX*. En las fichas elaboradas en esta investigación citamos datos cruciales de estas fuentes e indicamos en la entrada correspondiente que se puede encontrar mayor información biográfica en dichos textos.

No obstante, se encontró que algunas referencias de esos diccionarios estaban en parte obsoletas al no incluir información reciente. En el caso de las ediciones en papel, este desfase es comprensible al tomar en cuenta la fecha de publicación. Sin embargo, nos sorprendió descubrir que la versión en línea del *New Grove* tampoco es actualizada con rapidez, al menos en cuanto a los artistas tratados en este capítulo. También se detectó que la carrera discográfica no siempre fue incluida dentro de los aspectos importantes a reseñar, ocasionando que esta información particular no aparezca o sea muy escueta.

Por todo lo mencionado en los párrafos precedentes, se creyó necesario crear una ficha biográfica de cada uno de los 48 pianistas del grupo seleccionado³⁴. Es oportuno advertir que por razones de formato estas fichas aparecen en el Apéndice B del presente trabajo y no forman parte del texto de este capítulo. Además, hemos decidido ordenarlas por fecha de nacimiento con la intención de ofrecer una secuencia temporal.

En ellas se intentó destacar el perfil de intérprete de cada músico, al incorporar citas de críticas sobre sus grabaciones e incluir enlaces a recursos multimedia disponibles en Internet que permiten acercarse a dichos músicos de una manera más completa. La gran mayoría de estas fichas tuvieron que ser creadas desde cero al no existir una referencia sobre jóvenes pianistas en los diccionarios antes mencionados y recomendamos su lectura atenta al ser material biográfico no reunido con anterioridad.

3.2 LA NACIONALIDAD DE LOS PIANISTAS

Saber la nacionalidad de los músicos que han grabado la integral de *Iberia* era una de las inquietudes iniciales que teníamos. La suposición lógica sería que los pianistas españoles son los que más han registrado completa dicha obra de Albéniz. No obstante, queríamos comprobar la veracidad de esa afirmación e indagar cuáles otras nacionalidades destacaban en cuanto a número de registros integrales.

José Carlos Carmona, en su libro sobre los criterios de la interpretación musical, menciona que «todo lo que configura a una persona puede afectar a su ejercicio artístico. [...] la cultura en la que todos los seres humanos estamos

³³ Por el contrario, se decidió incluir la biografía de Irene Kohler al tomar en cuenta que la pianista realizó el registro integral de *Iberia*, aunque quedó inédito y al parecer se perdió.

³⁴ A pesar de nuestros esfuerzos y de una búsqueda sistemática en Internet, no pudimos encontrar información relevante sobre el pianista Ángel Solano, por lo que, técnicamente, el número total de fichas es 47.

inmersos nos condiciona, crea una serie de códigos que colorean nuestra visión del mundo y de la realidad y [...] afectan a nuestra tarea artística»³⁵. Sin embargo, recomienda prudencia para evitar, por ejemplo, «mitificar la procedencia de los intérpretes, como si todos los latinos fuéramos sensibles, todos los coreanos insensibles y autómatas, y todos los ingleses fríos y refinados»³⁶.

Concordamos con este autor en que el origen geográfico y cultural del artista es un factor que puede influir en su concepción de una obra de un compositor extranjero; aunque admitimos también que, el músico perspicaz puede superar esas barreras naturales por medio de un aprendizaje intencionado y convertirse en un intérprete “nativo”.

Aldo Ciccolini es uno de los pianistas contemplados en este estudio y nos interesa incluir aquí su respuesta a la siguiente pregunta formulada en una entrevista: ¿Se puede hablar de un estilo latino de interpretación pianística, respecto a otro germánico? «Antes si había notables diferencias de estilo, ahora [1994] se tiende [hacia] la internacionalización. No creo que se deba hablar de interpretación, ni prestarle tanta atención, porque todo está en la música. Por eso yo sigo la ley de la música»³⁷.

Es cierto que se tiende hacia una homogenización de la interpretación musical. Sin embargo, a diferencia de este pianista y profesor, consideramos que es necesario prestar atención a la forma en que los músicos recrearon la obra en sus grabaciones para intentar encontrar reminiscencias de las escuelas nacionales que estuvieron aún vigentes en la primera mitad del siglo XX. Esto nos permitirá saber más sobre la manera de tocar una obra para piano como es *Iberia*. Pero primero habría que agrupar por nacionalidades al grupo de pianistas antes de proceder a la búsqueda de corrientes interpretativas.

3.2.1 Esfera de influencia de acuerdo con la historiografía

La historiografía musical sugiere que uno de los objetivos de Albéniz, en relación con la composición de *Iberia*, era la creación de una obra de corte universal. Según su sobrino, Víctor R. Albéniz, el compositor aconsejó a Falla y Turina en estos términos: «Hay que hacer música española con acento universal, es decir, para que pueda ser oída y entendida por todo el orbe musical»³⁸. ¿Qué tan cierta es esta frase desde el punto de vista de la difusión? Es lo que intentaremos responder al final de este apartado.

Comencemos por señalar que Albéniz vivió en España, Francia e Inglaterra y tuvo domicilio en Madrid, París y Londres, por lo que es lógico suponer que fue en esas tres naciones donde el músico gozó de mayor reconocimiento. En contraste, su presencia es mucho menor en los países de tradición germánica. Queríamos ver si este supuesto historiográfico concordaba con la tradición propia de la grabación integral de esta colección de piezas.

Dos discógrafos hacen comentarios sobre esta cuestión que nos parecen importantes de mencionar aquí. Por un lado, Antonio Odriozola se lamenta de la

³⁵ J. C. Carmona, *Criterios de interpretación musical...*, p. 147.

³⁶ J. C. Carmona, *Criterios de interpretación musical...*, p. 148.

³⁷ J. L. Pavón, “Aldo Ciccolini...”, p. 61.

³⁸ Víctor Ruiz Albéniz, *Isaac Albéniz*. Madrid, Publicaciones de la Comisaría General de la Música, 1948, p. 102.

poca difusión que tuvieron en España las primeras grabaciones integrales de *Iberia* producidas fuera de ese país, aunque esperaba que esa situación cambiara más adelante y que la música de Albéniz se pudiera escuchar a través de elegidos discos³⁹.

Por otro, Justo Romero indica que después de varias décadas se han acumulado selectos registros integrales aunque son relativamente pocas las versiones debido a las dificultades técnicas y musicales de esta obra pianística. Además, observó que grandes intérpretes, a pesar de hablar positivamente sobre *Iberia* y celebrar su proyección internacional, no se han decidido a grabarla por diversas razones.

En ese sentido, Romero es un poco tajante en su respuesta al defender la universalidad de esta colección de piezas frente a los intentos fallidos y las simples justificaciones comentadas por algunos pianistas:

Como cima de la literatura pianística, muchos han sido los intérpretes a los que ha tentado la idea de llevar *Iberia* al disco. Sin embargo, sus extremas dificultades artísticas y técnicas han limitado considerablemente la reducida pero muy selecta cifra de versiones discográficas disponibles. Artistas de fuste han fracasado en el empeño; otros han desistido tras haber *picoteado* algunos de sus números, y muchos –la mayoría– ni siquiera se han atrevido, excusando sus limitaciones en base al peculiar carácter nacionalista de sus compases, sin percatarse del talante universal y absoluto de las doce páginas que la componen. Además de un insulto a la suprema cumbre albeniciana, el manido argumento de que *Iberia* «sólo puede ser tocada por pianistas españoles» es tan ridículo como sostener que Beethoven únicamente puede ser abordado por músicos alemanes, Janáček por moravos o Chaikovski por rusos⁴⁰.

Este crítico recoge además en su libro las opiniones de intérpretes importantes, entre ellos Daniel Barenboim, quien es un pianista y director de orquesta de origen argentino que ha grabado los dos primeros cuadernos de *Iberia* y las transcripciones de Enrique F. Arbós. Este músico tiene una interesante opinión acerca de la situación de esta obra que citamos a continuación por su importancia desde nuestra postura:

La suite *Iberia* es una de las obras maestras de [sic] siglo XX, cuya difusión internacional se ha resentido a causa de la falta de atención que ha recibido por parte de los grandes pianistas no españoles. ¿Te imaginas que hubiera sido de la música de Debussy si sólo la hubieran tocado pianistas galos? ¿Qué sería hoy de ella sin las incursiones de artistas como Arrau, Richter o Rubinstein?⁴¹

Concordamos con él en que debido a que importantes artistas no españoles han esquivado el llamado de *Iberia* para motivarse a registrar la obra, ello ha frenado la difusión de esta colección de piezas en cierta manera. Sin embargo, nosotros replantearíamos lo expresado por Barenboim así: ¿qué sería de *Iberia* si Arrau hubiera completado la integral?, lo mismo se podría decir de Rubinstein. Incluso, ¿qué habría pasado si Vladimir Horowitz en lugar de interesarse por Scarlatti lo hubiera hecho por Albéniz? Pensamos que el desarrollo de *Iberia* fuera de España sería diferente, pero, en nuestra opinión, el “hubiera” es algo que pertenece más a la literatura de ficción que al estudio científico y, si bien como

³⁹ A. Odrizola, “Apéndice discográfico”..., p. 236.

⁴⁰ J. Romero, *Isaac Albéniz*..., p. 229.

⁴¹ J. Romero, *Isaac Albéniz*..., p. 230.

conversación o como plan canónico tiene total validez, no puede ser considerado como un elemento causal en relación con la descripción histórica.

Ahora veamos lo que opina uno de los pianistas del grupo. Rafael Orozco realizó una visita a España para ofrecer la integral en concierto y, en una entrevista a propósito de dicho recital, responde con las siguientes palabras a la pregunta ¿Hay que ser español para tocar bien *Iberia*?:

No, pero hay que conocer la música española. «Iberia» es universal de todas formas, pero si una de sus piezas es una sevillana y uno la toca con otro ritmo destruye la obra. Eso es importante. Ser o no español, o cordobés, no lo es tanto. Hay muchos cordobeses que nunca han sentido en la piel la vibración de la música popular española, raíz de tantas cosas. Yo estuve en mi niñez muy en contacto con el folclore. Mi padre era compositor de música popular y trabajaba mucho en espectáculos flamencos, de cante y de baile. Yo he conocido a Mareina, a Juanito Valderrama y a muchos otros cantando en mi casa⁴².

Más determinante aún es el artículo escrito por el propio Orozco a propósito de su grabación integral de *Iberia*, donde el pianista declara:

Tras largos años de meditación y trabajo, considero llegado el momento en que mi interpretación de la «Suite Iberia» ha madurado, y he querido dejar testimonio de ello en una grabación discográfica. Al cabo de tantos años en el extranjero he unido en mi interpretación el sentido de mis raíces andaluzas y una visión cosmopolita del arte, condición necesaria para una obra como la «Iberia», que está fuera del espacio y del tiempo, es universal⁴³.

Llama la atención que Orozco deje claro que su versión discográfica es la culminación de un proceso de estudio, análisis y maduración musical. También cautiva su consejo de mantenerse cercano a las raíces músico-culturales heredadas mientras se intenta alcanzar una proyección internacional que le aporte modernidad e interés a la obra que se compone o se interpreta, pues esto era justo lo que proponía Albéniz⁴⁴.

Desde esta perspectiva, creemos que los pianistas deben ser responsables y tratar de impregnarse de la cultura a la que pertenece la música que interpretan, así como se esmeran en dominar el instrumento, desarrollar una técnica y mostrar respeto por la partitura. En ese sentido, destaca la voluntad de varios de los artistas no españoles del grupo de ponerse en contacto con maestros hispanos y realizar cursos de especialización para saber más acerca de la interpretación del repertorio español, entre ellos podemos mencionar por ejemplo a Valentina Díaz-Frénot y a Hisako Hiseki. Otros visitaron específicamente las ciudades de España relacionadas con los títulos de las piezas de Albéniz. Los pianistas Yoram Ish-Hurwitz, Kotaro Fukuma y Jean-François Heisser comentan que viajaron al sur de la península para impregnarse de la cultura andaluza⁴⁵.

⁴² J. L. R., Entrevista con Rafael Orozco, *ABC* [Cultural], Madrid, 26/11/1993, pp. 44-45.

⁴³ R. Orozco, «El paisaje habitado...», p. 52.

⁴⁴ Conviene recordar una vez más las palabras del compositor: «Hay que hacer música española con acento universal, es decir, para que pueda ser oída y entendida por todo el orbe musical». En: V. Ruiz Albéniz, *Isaac Albéniz...*, p. 102.

⁴⁵ Por mi parte, interesado en investigar sobre la música hispana, consideré prioritario realizar el doctorado en España. Además, he visitado algunos lugares como: Almería, Barcelona, Cádiz, Camprodón, Córdoba, Jerez, Granada, Puerto de Santa María, Sevilla, entre otros, para ampliar mi conocimiento sobre las referencias geográficas relacionadas con la música de Albéniz. Asimismo, con la intención de impregnarme de la cultura andaluza he visto la serie documental completa de *Rito y geografía del cante flamenco* para conocer un poco más acerca de ese arte. Referencia:

Por lo anteriormente expuesto, se pensó que conocer las nacionalidades de los intérpretes que han grabado la integral de *Iberia* era el paso lógico para indagar sobre estas cuestiones de manera sistemática.

3.2.2 Esfera de influencia según la nacionalidad de los pianistas

El grupo de cuarenta y ocho pianistas está formado por varios subgrupos de acuerdo con su procedencia y repartido de la siguiente manera: los intérpretes de nacionalidad española representan el bloque mayor con diecisiete grabaciones (35 %), le siguen los seis músicos de origen francés (15 %), en tercer lugar se encuentran los cuatro artistas japoneses (8 %) y tras ellos, aparecen tres británicos (6 %). Argentina y los Países Bajos cuentan con dos versiones y el resto sólo tiene un representante.

La tabla muestra las nacionalidades de los intérpretes que han realizado la grabación integral de *Iberia*:

Pianista	Nacionalidad
Aybar, Francisco	R. Dominicana/Estados Unidos
Baselga, Miguel	Luxemburgo/España
Baytelman, Pola	Chile
Billaut, Hervé	Francia
Block, Michel	Bélgica
Chauzu, Olivier	Francia
Ciccolini, Aldo	Italia/Francia
Christian, Sally	Estados Unidos
Díaz-Frénot, Valentina	Argentina
Díaz Jerez, Gustavo	España
Echániz, José	Cuba
Falgarona, José	España
Fernández, Eduardo	España
Fukuma, Kotaro	Japón
González, Guillermo	España
Hamelin, Marc-André	Canadá
Heisser, Jean-François	Francia
Helffer, Claude	Francia
Hiseki, Hisako	Japón
Huidobro, Ángel	España
Ish-Hurwitz, Yoram	Países Bajos/Israel
Job, Bernard	Francia
Jones, Martin	Reino Unido
Kohler, Irene	Reino Unido
Kyriakou, Rena	Grecia
Larrocha, Alicia de	España
Loriod, Yvonne	Francia

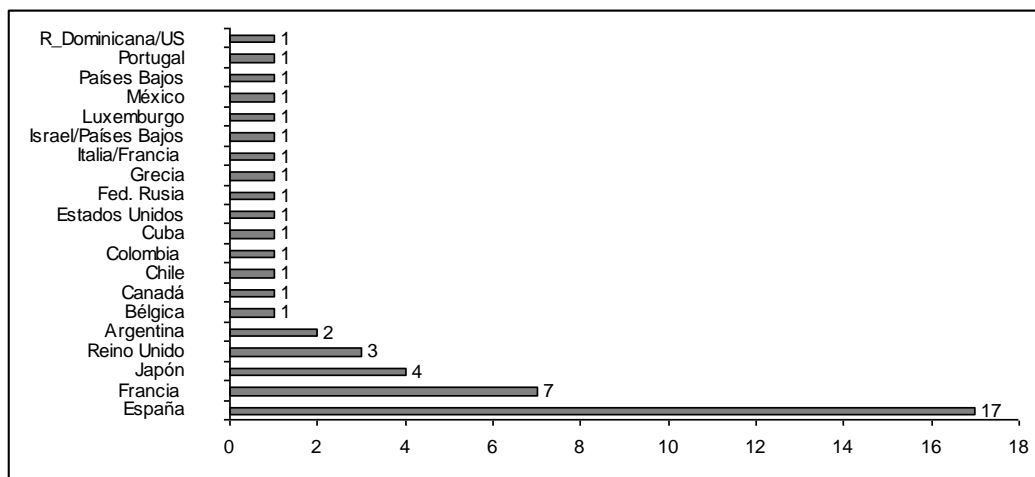
Mario Gómez (dir.), *Rito y geografía del cante flamenco*. [serie de DVD], (prod. Juan M. Matías, Epifanio Rojas y Antonio Asensio; guiones Mario Gómez, Pedro Turbica y José María Velázquez; directores de fotografía, Federico G. Larraya, et al.). Edición completa, restaurada y documentada. Televisión Española. Madrid, Circulo digital, 2005-6.

Montiel, Marisa	España
Muraro, Roger	Francia
Okada, Hiromi	Japón
Orozco, Rafael	España
Peña, Sergio	México
Pérez, Luis Fernando	España
Pinzolas, José María	España
Pizarro, Artur	Portugal
Puppulo, Elsa	Argentina
Querol, Leopoldo	España
Rembrandt, Henriette	Países Bajos
Requejo, Ricardo	España
Sabater, Rosa	España
Sánchez, Esteban	España
Solano, Ángel	España
Syomin, Eduard	Federación de Rusia
Torra, Enric	España
Torres-Pardo, Rosa	España
Uehara, Yukiné	Japón
Unwin, Nicholas	Reino Unido
Uribe, Blanca	Colombia

Tabla 3-1 Las nacionalidades del grupo de pianistas

A partir de esta información, se generó una gráfica que resume el grado de participación de los pianistas de distintas nacionalidades.

Como se puede observar en la gráfica 3-2, España supera notablemente en número de grabaciones al resto de países. Creemos que dicho resultado es lógico considerando que el compositor nació ahí y existe la obligación moral de los intérpretes españoles de dar a conocer su propia música. Francia también destaca, al ser el país donde Albéniz se exilió voluntariamente y en el cual escribió *Iberia*.



Gráfica 3-2 Número de grabaciones integrales por país

En un principio, nos sorprendió la inclusión de Japón en la tercera posición pero, al revisar las biografías de los cuatro pianistas nipones incluidos, nos percatamos que cuentan con una carrera internacional. Hisako Hiseki actualmente

reside en Barcelona y ha publicado una revisión de la partitura⁴⁶. Hiromi Okada es un pianista japonés que radica en Londres desde hace tiempo.

Asimismo, Fukuma Kotaro es un joven artista que vive en Berlín y que estudió en el Conservatorio de París. Por último, Yukiné Uehara es una pianista especializada en música española. Recibió algunas lecciones de Larrocha y escribió el libro *Gracia y pasión: introducción al piano español*, cuyo propósito es incentivar un acercamiento de la población japonesa a este repertorio.

El Reino Unido toma la cuarta posición y esto, se debe en parte a la labor profesional realizada por Albéniz durante la época que vivió en Londres.

Llama la atención que, junto a España y Francia, casi todos los países mencionados tienen cierta influencia latina: Argentina, Bélgica, Chile, Colombia, Cuba, Grecia, Italia, México, Portugal y República Dominicana. Luxemburgo aparece en la lista ya que Miguel Baselga nació allí por azares del destino, pero sus orígenes son españoles y ha radicado en Madrid la mayor parte del tiempo⁴⁷.

Incluso Canadá, representado por Marc-André Hamelin que, más de uno pudiera pensar como un país alejado de la música española, cuenta con una población de origen francés y no sorprende tanto. No obstante, en el caso de este intérprete se tiene que considerar también su predilección por abordar un repertorio pianístico de alta dificultad.

Dos registros conciernen a los Países Bajos, uno de ellos lo grabó Henriette Rembrandt que hizo sus estudios musicales en París y el otro corresponde a Yoram Ish-Hurwitz, un pianista de ascendencia israelita que nació allí.

Estados Unidos es representado por una sola grabación, lo cual sorprende si se tiene en cuenta la labor de difusión de *Iberia* que realizó Alicia de Larrocha en sus giras. Esperemos que con el tiempo aparezcan más grabaciones de sus intérpretes locales. Aunque varios pianistas del grupo residen en ese país, en realidad nacieron en otros lugares (Baytelman, Chile; Aybar, República Dominicana; Echániz, Cuba).

La ausencia de integrales por parte de artistas alemanes concuerda con la poca presencia que ha tenido esta obra dentro de la historiografía musical germana y con los escasos registros existentes de algunas de las piezas de la colección.

También llama la atención que no se produjeran grabaciones en la Unión Soviética —a excepción de la versión de Eduard Syomin— cuyo temperamento y técnica le permitieron dejar un registro integral. Sin embargo, es una pena que grandes virtuosos como Horowitz o Richter no grabaran esta obra y que pianistas como Arcadi Volodos todavía no la hayan registrado.

En este apartado se ha visto que, en relación con las integrales de *Iberia*, la representación de intérpretes españoles es muy superior numéricamente. Además de España encontramos que Francia, Japón e Inglaterra también han contribuido a la transmisión de esta obra por medio de discos.

⁴⁶ Otro dato interesante es que Hiseki es esposa del escultor japonés Etsuro Sotoo (Fukuoka, 1953), quien trabaja en la Sagrada Familia y que con el tiempo ha completado en parte el trabajo de Gaudí. En: Anatxu Zubalbeascoa, “El Gaudí Japonés” [en línea], www.elpais.com 09/08/2007, Disponible en: http://64.233.183.104/search?q=cache:3AA6B2RV4bgJ:www.elpais.com/articulo/paginas/Gaudi/japones/elpepusoeps/20070812elpepspag_4/Tes+Hisako+Hiseki&hl=en&ct=clnk&cd=55&gl=uk [consulta: 24 Agosto 2007].

⁴⁷ Vale la pena mencionar que Albéniz estudió en Real Conservatorio de Bruselas. Mientras que Baselga estudió en Real Conservatorio de Lieja y estudió de forma privada con Eduardo del Pueyo.

Finalmente, se observa que desde la aparición de los primeros registros en la década de los cincuenta el número de nacionalidades que participa en su difusión se ha expandido gracias a la propagación de grabaciones, la publicación de ediciones y la importante labor de enseñanza e interpretación realizada alrededor del mundo por pianistas como Alicia de Larrocha, Guillermo González, Rosa Torres-Pardo y Blanca Uribe, entre otros.

Todo esto causará que la cifra de registros siga creciendo y que veamos aparecer en algunos años grabaciones de intérpretes provenientes de países cada vez más alejados geográfica y culturalmente de España, como resultado de la globalización de la cual afortunadamente la música es una importante participante.

Por último, la tabla 3-2 muestra la distribución nacional de los pianistas españoles:

Comunidad	Lugar de procedencia	Pianista
Andalucía	Córdoba	Rafael Orozco
	Linares, Jaén	Marisa Montiel
Cataluña	Barcelona	Alicia de Larrocha
	Barcelona	Rosa Sabater
	Figueras, Girona	José Falgarona
	Fornells de la Selva, Girona	Enric Torra
Comunidad Valenciana	Vinaroz, Castellón	Leopoldo Querol
Extremadura	Cáceres	José María Pinzolas
	Orellana la Vieja, Badajoz	Esteban Sánchez
Islas Canarias	Santa Cruz de Tenerife	Gustavo Díaz-Jerez
	Tejina, Tenerife,	Guillermo González
Madrid	Alcalá de Henares, Madrid	Eduardo Fernández
	Madrid	Luis Fernando Pérez
	Madrid	Rosa Torres-Pardo
País Vasco	Irún, Guipúzcoa	Ricardo Requejo

Tabla 3-2 Procedencia de los pianistas españoles que han grabado la integral

A este grupo también pertenecen: Miguel Baselga, cuyo nacimiento ocurrió en Luxemburgo pero que tiene orígenes aragoneses y, Ángel Huidobro que aunque nació en París, ha vivido en Valladolid desde niño. En la tabla tampoco aparece Ángel Solano; este pianista quizá sea de Madrid pero no existe información biográfica que lo confirme.

Cerramos este apartado con las palabras de Jean François Heisser acerca de la difusión musical:

Es fundamental que para que se divulgue la música de un país la toquen intérpretes extranjeros. En una primera etapa es normal que sólo sea abordada por artistas autóctonos, pero después, si tiene calidad, debe trascender. Hoy día nadie imagina la música rusa tocada sólo por rusos o la húngara sólo por magiares. De entrada hay un problema de comprensión del ritmo, del color, del fraseo. Pero también lo hay en Debussy y Ravel y los tocan en todo el mundo⁴⁸.

La música tiene que poseer un espíritu universal para sobrevivir el paso del tiempo, pero también debe transmitirse a las generaciones futuras a través del

⁴⁸ Luis G. Iberní, "De viva voz. Jean François Heisser: «para divulgar la música de un país es fundamental que la toquen intérpretes extranjeros»" [Entrevista], Oviedo, *ABC* (Cultura, Madrid), 6/6/1997, p. 50.

trabajo de maestros e intérpretes y, como bien apunta Heisser, dicha labor la deben realizar conjuntamente músicos nativos y foráneos.

Esperamos que *Iberia* de Isaac Albéniz sea interpretada cada vez más por un mayor número de pianistas de diversas nacionalidades. Cuando ello ocurra, se podrá afirmar que esta composición ha trascendido a su época y se ha convertido en una obra con un lugar reservado en el repertorio canónico pianístico como algunos músicos han sugerido, entre ellos Olivier Messiaen.

3.3 LA EDAD DE LOS PIANISTAS EN RELACIÓN CON LA FECHA DE GRABACIÓN

Uno de los aspectos que nos interesaba abordar en este trabajo era la edad en la que los pianistas grabaron la integral. Esta colección de piezas es demandante en cuanto a la técnica pianística requerida y exige del artista una madurez musical para ofrecer una interpretación pulida, ocasionando que existan pocas grabaciones integrales de pianistas muy jóvenes.

La suposición inicial era que para realizar este registro lo mejor es llevarlo a cabo a una edad media, entre los cuarenta y cincuenta años, ya que en esta etapa de la vida es cuando se tiene experiencia, conocimiento pianístico-musical y se domina la técnica del piano.

José Carlos Carmona cree que la edad del artista es un factor que puede influir en la interpretación. Para este autor «es indudable que la madurez técnica y vital de un intérprete afecte a su concepción de la obra»⁴⁹ y aunque parte del presupuesto de que ninguna composición debería prohibirse en función de la edad del músico, especifica que «ciertos repertorios responden a una visión del compositor que implicaba, también, una cierta concepción del mundo»⁵⁰. Carmona cita a Monique Deschaussées para defender su idea, quien opina de manera similar:

Si existe una música en la que el intérprete tiene el deber de hacer referencia al compositor, a su vida, a su evolución es ciertamente la de Beethoven. Y si el intérprete es totalmente consciente, se abstendrá de tocar a los veinte años los últimos *opus*. Por mucho talento que tenga, debe comprender que para tocar las variaciones de la sonata *opus* 111, por ejemplo, es preciso haber muerto y resucitado varias veces... Únicamente la madurez, la experiencia humana y la evolución espiritual nos autorizan a abordar esas páginas. [...] Para las últimas composiciones de Beethoven, sin embargo, conviene esperar las lecciones que propina la vida⁵¹.

En ese sentido, la pregunta de fondo en relación con *Iberia* consiste en saber si esta obra es un testamento musical que demanda del pianista esa comprensión del mundo comentada por Carmona y Deschaussées. Para uno de los pianistas del grupo, Guillermo González, la respuesta es afirmativa:

Recuerdo que escoció mucho cuando yo dije en alguna entrevista que la *Iberia* era una obra triste, que venía desde abajo. [...] uno se da cuenta que fue escrita por un señor que

⁴⁹ J. C. Carmona, *Criterios de interpretación musical...*, p. 145.

⁵⁰ J. C. Carmona, *Criterios de interpretación musical...*, p. 145.

⁵¹ Monique Deschaussées, *El intérprete y la música*, (trad. Rita Torrás), Madrid, Rialp, 2009, p. 39.

se estaba muriendo. Para mí, Iberia es un testamento escrito desde la cama [...] yo eso lo veo así y, desde luego, me ha cambiado el mundo [...] jamás la habría tocado de la manera en que lo hago si no hubiera sabido lo que sé⁵².

Las palabras de González se pueden contextualizar diciendo que el pianista abordó seriamente el estudio de la integral de *Iberia* con cincuenta años de edad⁵³; tres años después aparecerían en el mercado su grabación y su edición tripartita. Al tomar esto en cuenta se pueden entender las razones por las que su versión parece englobar una visión de la obra más reposada y amplia que las correspondientes a los pianistas que grabaron la obra con menos años y, sin detenerse a pensar en las cuestiones trascendentales de *Iberia*.

El problema es que no existen testimonios escritos de los intérpretes que nos sirvan de guía para conocer su concepción metafísica de la obra. Por consiguiente, tuvimos que recurrir a otros métodos de investigación para empezar a conocer al grupo de pianistas y resultó que la edad fue un aspecto sobre el que se podía conseguir la información requerida.

Por medio de nuestro estudio hemos encontrado que, aunque es posible que los pianistas ofrezcan la integral en recitales o realicen la grabación de ella en edades tempranas como tardías, la evidencia muestra que esto es más una excepción que algo común. En los siguientes párrafos mencionamos algunos casos que se encuentran en los extremos del rango de edad.

En primer lugar, veamos el caso de Clara Sansoni, pianista italiana y alumna de Albéniz durante los últimos años de vida del compositor, quien ofreció *Iberia*, en dos partes, los días 6 y 11 de febrero de 1911 en el Palau de la Música Catalana⁵⁴. Montserrat Bergadà comenta que con quince años Sansoni reporta grandes éxitos con esta obra en Londres y Turín en 1909 y, al año siguiente interpreta el tercer y cuarto cuaderno de *Iberia*⁵⁵.

La musicóloga puntualiza que estos dos cuadernos eran raramente interpretados por aquel entonces. Esta situación se ha visto no sólo en recitales, sino también en el registro sonoro de las piezas donde se demostró, en el trabajo de DEA, que los dos últimos cuadernos no se han grabado con la misma frecuencia que los dos primeros⁵⁶.

Sobre esta pianista italiana se ha tratado de encontrar su fecha de nacimiento, pero los esfuerzos han sido infructuosos. No obstante, a partir del dato mencionado por Bergadà se puede sugerir que esta artista tendría alrededor de 17 años en 1911, siendo quizá la pianista más joven en interpretar públicamente la colección completa con menos de 18 años de edad, además de haber sido la primera persona de origen italiano en ofrecer la integral —como sugiere Walter Clark—⁵⁷. Es posible que esto se debiera en gran medida, sin

⁵² J. L. Pérez de Arteaga, "Desentrañando la música...", pp. 38-39.

⁵³ J. L. Pérez de Arteaga, "Desentrañando la música...", p. 38.

⁵⁴ M. Bergadà Armengol, "Les pianistes catalans...", p. 331.

⁵⁵ M. Bergadà Armengol, "Les pianistes catalans...", p. 331.

⁵⁶ Conviene citar aquí parte de lo que presentamos en el trabajo de DEA en relación con el número total de registros parciales de esta colección de piezas: «'Triana' aparece en primer lugar con 57 registros parciales, seguida por 'Evocación' en segundo término y por 'El puerto' que ocupa la tercera posición. Los dos últimos cuadernos son los que tienen menos registros y en último lugar, se encuentra *Jerez* como la pieza menos grabada con tan solo 3 registros parciales». En: A. Pérez Sánchez, "Iberia de Isaac Albéniz...", p. 123. Una versión actualizada y resumida de este recuento se puede encontrar en: A. Pérez Sánchez, "La presencia de *Iberia*...", pp. 230-231.

⁵⁷ W. A. Clark, *Isaac Albéniz: retrato...*, p. 278.

quitarle mérito alguno, a que fue alumna de Albéniz al final de la vida del compositor.

Interpretar una integral en recital es muy diferente a dejar un registro sonoro de ella, pues la grabación queda fija y requiere que se cumplan una serie de condiciones para ser producida. No obstante, sorprende la edad de esa intérprete, si se considera que el registro del pianista más joven fue realizado cuando éste tenía 25 años (Kotaro Fukuma) y que el promedio de edad, como se demostrará un poco después en el texto, ronda alrededor de los 41 años. La integral de esta obra, según los datos obtenidos, se aborda generalmente en una etapa media tardía en la vida musical de los pianistas.

Examinemos ahora el caso de la grabación realizada por Enric Torra tocando de memoria con 80 años⁵⁸. Su interpretación de la integral es la más lenta del grupo, no obstante, es posible vislumbrar una *Iberia* de calidad. Es una pena que no haya grabado esta obra siendo más joven ya que se aprecia un sonido y un balance de alto nivel además de un dominio experto del pedal. Este músico, al igual que Alicia de Larrocha y Rosa Sabater, recibió la instrucción de Frank Marshall en su Academia y es heredero de la escuela interpretativa de Granados. Sin embargo, aunque su versión se puede considerar como histórica pierde fuerza por la edad avanzada del pianista.

Otra artista a comentar aquí es Joyce Hatto que supuestamente grabó *Iberia* a los 64 años, la cual no tiene nada que ver con la interpretación de Enric Torra ya que presenta unos tiempos cercanos a los promedios metronómicos del grupo. Sin embargo, antes hemos explicado que el disco compacto contiene una versión artificialmente producida a partir del registro efectuado por Heisser a los 43 años de edad⁵⁹.

En las anteriores líneas se han comentado los casos extremos, pero ¿cuál era la edad promedio del grupo de pianistas que realizó la grabación integral de *Iberia*? Esto es algo que a continuación abordamos.

3.3.1 Factores a tener en cuenta

Dos variables eran necesarias para llevar a cabo esta estadística: la fecha de nacimiento del pianista y la fecha de grabación de la integral.

En relación con la primera variable, se buscó en dos diccionarios de referencia: el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* y *The Grove dictionary of music and musicians*; entre ambas fuentes proporcionan la información de dieciocho artistas de los cuarenta y ocho tomados en cuenta.

El bajo número de pianistas reseñados se debe, en parte, a que estos grandes diccionarios fueron publicados en 2002, por lo que ya han pasado casi 10 años y durante esta década han aparecido nuevos artistas y varios músicos del grupo han ganado en importancia. Es probable que la mayoría de ellos aparezca en una próxima edición.

Mientras tanto, hemos decidido contribuir y crear las fichas biográficas de todos los pianistas del grupo. Éstas se pueden consultar en el apéndice B de este trabajo. En relación con el resto de intérpretes no aparecidos en las fuentes antes

⁵⁸ Ambos datos según referencia incluida en el folleto del disco compacto.

⁵⁹ Para mayor información sobre esta grabación véanse el subapartado 1.1.2.3 y el apartado 6.5.3 del presente trabajo.

comentadas, el dato se obtuvo en algunos otros diccionarios biográficos, como por ejemplo el *Diccionario de intérpretes y de la interpretación musical en el siglo XX*, páginas Web de los artistas, revistas, críticas y folletos de discos.

Por otro lado, respecto a la fecha de grabación se comenta que, en la primera etapa de esta investigación cuando se tuvo que indagar estos datos a partir de fuentes documentales, en espera de completar la compra de las grabaciones integrales.

Esto es importante explicarlo, pues en la mayoría de ocasiones resulta poco práctico para un musicólogo comprar todo un grupo de versiones para conocer las fechas de grabación, teniendo que recurrir a otras fuentes para recabar la información. Además, remitimos al lector a que revise el apartado 1.2 donde se han expuesto detalladamente los casos más complicados y, para una visión general, deberá consultar la historia cronológica contenida en la parte 1.3 de este trabajo.

3.3.1.1 Problemática

Se podría pensar que encontrar el año de grabación y la fecha de nacimiento de los pianistas del grupo sería fácil; sin embargo, en relación con algunos de ellos implicó una búsqueda exhaustiva en todo tipo de materiales para localizar las referencias y, en los pocos casos que no existe información disponible, los músicos correspondientes tuvieron que ser excluidos.

Una advertencia debe hacerse antes de continuar: para unos resultados 100 % correctos se requieren las fechas exactas de las dos variables. Sin embargo, la fecha exacta de nacimiento de algunos pianistas no es pública y, en relación con las grabaciones, puede ocurrir que en el disco aparezca sólo el año del registro, o el mes y año, pero no la fecha específica. En ambas situaciones se trata de información confidencial, ya que es privada en el primer caso y, en el segundo, es de dominio exclusivo de las discográficas; en definitiva, esto complica el poder realizar la comparación estadística en condiciones ideales.

No obstante, para los fines de este estudio, los años de grabación y nacimiento son suficientes para obtener resultados aproximados en aquellos casos que no contamos con la información completa. Aunque se debe decir que, al realizar la cuenta sólo a partir de los años, existe un margen de error de un año. Si un pianista nació en 1950 y realizó el registro en 1995, esto nos haría suponer que tendría 45 años cuando lo grabó. Pero sería incorrecto si, después de conocerse también los meses, se diera la circunstancia de que naciera en diciembre de 1950 y la sesión de grabación hubiera ocurrido en julio de 1995, ya que la edad resultante sería de 44 años.

Otro factor que influye en el resultado se relaciona con aquellas grabaciones sobre las cuales el año de grabación es desconocido, al no aparecer el dato en el disco original, ni en las reediciones o en ninguna otra fuente. En ese caso se tuvo que tomar alguna otra fecha conocida, como pudiera ser el año de copyright, propiedad fonográfica o depósito legal. Hemos señalado que puede existir una diferencia de unos meses hasta varios años entre la sesión de grabación y el año de publicación señalado por el derecho. Por tanto, se consideró pertinente indicar aquellos casos en que podría existir un margen elevado de error.

Para restringir la ambigüedad al máximo, se corroboraron las fechas en los catálogos en línea de la Bibliotecas Nacionales de España, Francia y Reino Unido,

Biblioteca de Cataluña y Biblioteca del Congreso (Washington), entre otros. En estos catálogos primeramente se buscó la fecha exacta del registro sonoro y en segundo lugar, el año de propiedad, copyright y el depósito legal.

Aún, con las limitantes señaladas en párrafos anteriores, este apartado permite conocer la relación entre la edad del pianista y la fecha de grabación integral de *Iberia*.

3.3.2 La fecha de nacimiento

De nuestra lista de pianistas, nueve son mencionados en *The Grove dictionary of music and musicians* y once en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. En la tabla 3-3 aparecen las referencias a las entradas biográficas de los intérpretes incluidos en dichas fuentes.

Alicia de Larrocha y Rafael Orozco son nombrados por ambos diccionarios. Sin embargo, acerca de la primera artista existe una incongruencia entre los dos textos acerca del día de su nacimiento. La mayoría de las reseñas y críticas concuerdan con la fecha proporcionada por el *New Grove*. Por lo que quizás el día mencionado por el segundo diccionario es un error.

Apellido y nombre del intérprete	New Grove	Dic. de la Mús. Esp.	Nacimiento	Muerte
Baselga, Miguel	no	2/281	X-1966	
Ciccolini, Aldo	5/833	NA	15-VIII-1925	
Echániz, José	no	4/582	4-VI-1905	29-XII-1969
González, Guillermo	no	5/773	1945	
Hamelin, Marc-André	10/725	NA	5-IX-1961	
Heisser, Jean-François	11/336	NA	7-XII-1950	
Helffer, Claude	11/339	NA	18-VI-1922	
Jones, Martin	13/195	NA	4-II-1940	
Larrocha, Alicia de	14/277		23-V-1923	
		6/767	25-V-1923	
Loriod, Yvonne	15/192	NA	20-I-1924	
Pizarro, Artur	19/818		17-VIII-1968	
Puppulo, Elsa		8/120	17-VIII-1938	
Orozco, Rafael	18/749	8/191	24-I-1946	24-IV-1996
Querol Leopoldo	no	8/1035-38	15-XI-1899	26-VIII-1985
Sabater, Rosa	no	9/515	29-VIII-1929	27-IX-1983
Sánchez, Esteban	no	9/684	1934	3-II-1997
Torra, Enric	no	10/373	16-III-1910	
Uribe, Blanca	no	10/583	22-IV-1940	

Tabla 3-3 Referencias biográficas

En relación con algunos pianistas de este primer grupo se actualizó además la referencia al incluir en la ficha biográfica la fecha de fallecimiento ocurrida años después de la publicación de estos diccionarios, como fue el caso de Helffer (2004), Torra (2003), Larrocha (2009) y Loriod (2010).

Sobre un segundo grupo de intérpretes se encontraron sus fechas biográficas en medios diversos, estos aparecen en la siguiente tabla⁶⁰.

Pianista	Nacimiento	Pianista	Nacimiento
Aybar, Francisco	1941	Huidobro, Ángel	1967
Baytelman, Pola	1946	Ish-Hurwitz, Yoram	1968
Billaut, Hervé	5/VIII/1964	Jones, Martin	4/II/1940
Block, Michel	12/VI/1937	Kyriakou, Rena	25/II/1917
Chauzu, Olivier	18/XII/1963	Montiel, Marisa	21/XII/1945
Díaz-Frénot, Valentina	1944	Muraro, Roger	13/V/1959
Díaz-Jerez, Gustavo	1969	Peña, Sergio	05/XI/1931
Falgarona, José	1921	Pérez, Luis Fernando	1977
Fernández, Eduardo	1981	Pinzolas, José María	1950
Fukuma, Kotaro	29/VIII/1982	Pizarro, Artur	17/VIII/1968
Hamelin, Marc-André	5/IX/1961	Requejo, Ricardo	10/VI/1938
Heisser, Jean-François	7/XII/1950	Syomin, Eduard	1945
Helffer, Claude	18/VI/1922	Torres-Pardo, Rosa	1960
Hiseki, Hisako	1957	Unwin, Nicholas	1962

Tabla 3-4 Segundo grupo de pianistas y su año de nacimiento

Existe además un tercer grupo de pianistas sobre los cuales, a pesar de la búsqueda extensiva, aún no se han encontrado esos datos en fuentes públicas: Sally Christian, Bernard Job, Hiromi Okada, Henriette Rembrandt, Ángel Solano y Yukiné Uehara.

3.3.3 La fecha de grabación

La investigación de las fechas de grabación de las versiones integrales se llevó a cabo en dos etapas. En la primera de ellas, a partir del primer catálogo elaborado dentro del periodo de tesis doctoral, se realizó una búsqueda de referencias en las fuentes documentales principales y complementarias. La segunda etapa consistió en la comparación y comprobación de tales datos con los incluidos en los discos adquiridos por el doctorando y complementada con otras fuentes cuando la grabación misma no especificaba el dato buscado.

En condiciones ideales, lo mejor sería realizar el estudio de un grupo de versiones basándose en la información contenida en las grabaciones. Sin embargo, es improbable que el estudioso cuente inicialmente con un número considerable de discos de una obra. Por tanto, para efectuar un análisis sistemático hay que partir de fuentes documentales y comprobar la información con distintas ediciones de una grabación, algunas de las cuales tendrá que consultar en centros de conservación y otras, adquirir por sí mismo.

Por ello, se consideró importante reflejar ese proceso en este apartado para demostrar que es posible adelantar parte del trabajo por medio de referencias escritas.

⁶⁰ Las fechas que provienen de documentos de difícil acceso aparecen referidas en el Apéndice B de este trabajo, el cual incluye las fichas biográficas del grupo de pianistas.

3.3.3.1 Fuentes documentales

De las discografías mencionadas en el apartado 1.1.1, nos enfocaremos en las realizadas por Pola Baytelman y por Justo Romero, ya que éstos son los dos únicos autores, de los nueve que han realizado una discografía sobre Albéniz, que proveen fechas.

Baytelman proporciona el año en que se realizó la grabación de seis integrales de las trece que menciona en su índice discográfico⁶¹. Al comparar los años señalados por ella con los indicados por Romero, sólo dos registros no coinciden, éstos son la primera y tercera versiones efectuadas por Alicia de Larrocha que, como hemos visto en el apartado 1.2.5, son difíciles de documentar⁶².

Pianista	Fuente	
	Baytelman	Romero
Alicia de Larrocha (v1)	1956	1959
Alicia de Larrocha (v2)	1973	1973
Alicia de Larrocha (v3)	1987	1986
Leopoldo Querol	1954?	1954
Ricardo Requejo	1986	1986
Blanca Uribe	1976	1976

Tabla 3-5 Fechas de grabación proporcionadas por Baytelman y Romero

Por su parte, Justo Romero anexa el año a un grupo de diecisiete integrales en una tabla dentro de su discografía comentada. Si bien este autor acierta la mayoría, en contados casos hemos corregido la referencia con la información contenida en los discos, como ocurre con Pola Baytelman —como intérprete— y con Nicholas Unwin, cuyas fechas de grabación en realidad son anteriores a las proporcionadas por Romero.

Este discógrafo realizó un trabajo esmerado acerca de toda la música de Albéniz; sin embargo, quizá por lo mismo, el grado de detalle es de menor exactitud del que resultaría si hubiera restringido el corpus de grabaciones comentadas. En la introducción de su libro menciona la forma en que designó el año de grabación dentro de su índice:

En la mayor parte de los casos se indica el año de grabación. El dato fija siempre la antigüedad de la toma sonora, con independencia de las fechas de posibles reediciones posteriores. Sólo en muy contadas ocasiones figura el año de la primera edición de la grabación en lugar de la fecha en que se realizó la misma. Cuando así ocurre, ha sido debido a que el productor fonográfico no suministra la fecha exacta del registro y no ha sido posible averiguarla por otros conductos⁶³.

El proporcionar distintas fechas relacionadas con una grabación es admisible y recomendable en una discografía general. Sin embargo, el problema es que este crítico no especificó a qué se refiere en cada fecha: ¿Acaso es el año de grabación, de publicación o de depósito legal? no se puede saber a partir de su índice. Si bien su sección dedicada a *Iberia* sirve de cimiento a este trabajo, se

⁶¹ P. Baytelman, *Chronological...*, p. 112.

⁶² En dicho apartado el lector puede encontrar información sobre las versiones integrales de Alicia de Larrocha, así como las fechas de grabación y publicación que proponemos.

⁶³ J. Romero, *Isaac Albéniz...*, pp. 26-27.

tuvieron que confirmar todas las fechas, pues en su discografía aparecen algunas incongruencias que debían ser señaladas y corregidas.

Por ejemplo, Romero comenta acerca del disco compacto de Unwin: «El pianista inglés Nicholas Unwin (Cambridge, 1962) registró en septiembre de 1999 una refinada, analítica, veloz y nada flemática lectura para CHARDOS [...]»⁶⁴. Sin embargo, en su tabla de grabaciones valoradas, el año incluido en la entrada discográfica correspondiente a este registro es «Nicholas Unwin. CHANDOS CHAN 9850. DDD (2000)»⁶⁵. Después de revisar el ejemplar que compré de este disco puedo decir que el intérprete grabó la integral entre el 6 y 9 de septiembre de 1999 y que el año 2000 se refiere al copyright y al derecho fonográfico que pertenecen a Chandos Records⁶⁶.

Asimismo, se consultó físicamente la reedición de la versión de Rosa Sabater y podemos señalar que Romero se equivocó al indicar en su discografía que fue registrada en 1966, esto sorprende ya que el autor cita la publicación en CD⁶⁷ cuyo folleto especifica que la grabación fue realizada en Madrid el 14 y 15 de junio de 1967, con copyright y derecho fonográfico del mismo año por BMG Music. De cualquier manera, nos intriga la razón que llevó a este discógrafo a proporcionar el año 1966 en su referencia.

Estos son dos ejemplos de varios que motivaron la necesidad de corroborar las fechas en fuentes complementarias, en el caso de que no se pudiera revisar el disco mismo o que éste no indicara mayor información. Como hemos anticipado, el problema radica en que estos dos discógrafos proporcionaron el dato del año sin mencionar la referencia completa. Esta situación no puede ignorarse debido a que la fecha de grabación puede ser diferente al año correspondiente al derecho fonográfico “©”, al copyright “©” y al depósito legal “D.L.”. Por tanto, había que contrastar todas las referencias disponibles para distinguir la grabación original de las ediciones posteriores y descubrir a qué corresponde el año indicado por estos autores⁶⁸.

En primer lugar, revisé físicamente los discos depositados en alguna biblioteca o fonoteca de Madrid. Cuando no tenía el disco a mano, consulté los catálogos en línea de varias bibliotecas⁶⁹. Finalmente, examiné revistas como *Gramophone* y *Musicweb-international*, entre otras, cuando el resto de las fuentes no proporcionaba los datos buscados.

La siguiente tabla presenta los años indicados por Romero y las fechas provenientes de otras fuentes que sirvieron para corroborar y, en caso necesario, corregir lo mencionado por este discógrafo. Esta comparación se realizó en la etapa inicial de esta investigación cuando aún estaba pendiente la compra de gran parte de las grabaciones integrales.

⁶⁴ J. Romero, *Isaac Albéniz...*, p. 232.

⁶⁵ J. Romero, *Isaac Albéniz...*, p. 239.

⁶⁶ Como ya se ha comentado en el apartado 1.2.6, una situación similar ocurre con la segunda grabación integral de Alicia de Larrocha, que Romero sitúa en su texto implícitamente en el año 1984 y en su tabla en 1983.

⁶⁷ La referencia de esta reedición es: “BMG Music Spain, RCA: 74321 46587 2”.

⁶⁸ Las fechas mencionadas por Baytelman aparecen también en la discografía de Romero y no era necesario realizar el proceso dos veces, sino únicamente contrastar las propuestas por el segundo autor.

⁶⁹ Los catálogos electrónicos de las siguientes Bibliotecas fueron consultados asiduamente: bibliotecas nacionales de España, Francia, Reino Unido y Estados Unidos. Además de la biblioteca de Cataluña, Biblioteca Regional de Madrid y Biblioteca Musical del ayuntamiento de Madrid.

Pianista	Fuente			
	Romero	Disco	BNF	LC
Alicia de Larrocha	1959	DL 1958	1959	1958
Aldo Ciccolini	1966		1966	
Rosa Sabater	1966	14-15/VI/1967		
Esteban Sánchez	1968/1969	1968/1969		
Alicia de Larrocha	1973	© 1973	© 1973	
Blanca Uribe	1976			1976
Alicia de Larrocha	1986		X-XII/1986	
Ricardo Requejo	1986		II/1980	
José María Pinzolas	1991	14-18/X/1991		
Rafael Orozco	1992	I-II/1992		
Jean-François Heisser	1993		01-08/IV/1993	
Hisako Hiseki	1994	DL 1994		
Pola Baytelman	1997	X/1995		
Roger Muraro	1996		VI-IX/1996	
Guillermo González	1997	14-18/ /1997		
Martin Jones	1998	20-21/I/1998 (I y II) 24/II/1998 (III y IV)		
Nicholas Unwin	2000/Sep. 1999	6-9/IX/1999		

Tabla 3-6 Las fechas proporcionadas por Justo Romero en contraposición a otras fuentes

El disco en sí mismo fue la fuente primaria para contrastar las grabaciones mencionadas por Romero incluidas en la tabla 3-6. No obstante, en relación con ciertos registros la información fue ampliada por medio del Catálogo Colectivo de la Biblioteca Nacional de Francia y, en el caso de las grabaciones de Larrocha y Uribe, el año fue comprobado a través del catálogo impreso de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos.

La discografía de Romero es una referencia obligada, sin embargo la integral de *Iberia* más reciente por él mencionada es del año 2000. Por consiguiente, había varios pianistas cuyas grabaciones son posteriores a ese año y sobre las que se tuvo que encontrar la información; lo mismo ocurrió con las versiones sólo disponibles en disco de vinilo que no fueron contempladas por este autor debido a que su trabajo se avoca al soporte de disco compacto.

En la tabla 3-7 aparece la referencia del año de un grupo de registros de *Iberia* que escaparon a los trabajos de Baytelman y Romero⁷⁰. Dicha tabla pertenece también a una primera etapa cuando a falta del disco, en la mayoría de las grabaciones, se decidió buscar la información en fuentes secundarias.

Pianista	Año	Fuente
Ángel Huidobro	2004	Disco
Ángel Solano	DL 1999	Biblioteca Regional (Madrid)
Claude Helffer	DL 1974	BNE
Eduard Syomin	1980	British Library (SAC)
Hervé Billaut	26/IV/2004	www.amazon.com.uk
Hiromi Okada	1998	www.japansclassic.com
José Falgarona	DL 1956	BNF
Leopoldo Querol	1954?	LC

⁷⁰ Es conveniente señalar que, el CD que contiene el cuarto cuaderno de *Iberia* interpretado por Baselga, aún no salía al mercado cuando se publicó la discografía de Romero.

Luis Fernando Pérez	III/IV 2006	Disco
Marc-André Hamelin	7-8/IV/2004, 25-26/VIII/2004	www.hyperion-records.co.uk
Michel Block	DL. 1979	BNE
Miguel Baselga	1998-9/2001-2	Disco (Cuaderno IV)
Olivier Chauzu	2006	www.wikipedia.org
Rena Kyriakou	1972	www.cd-lp-dvd.net
Rosa Torres-Pardo	13-14/08/2004	Disco
Sergio Peña	p 2000	www.catalog.loc.gov
Yvonne Loriod	1955	Malcolm Ball

Tabla 3-7 Grupo de grabaciones no contempladas por las fuentes documentales primarias

Tomando en cuenta lo realizado por Baytelman y Romero, más lo obtenido en nuestras pesquisas, se logró reunir la información relacionada con la fecha de grabación o publicación de 34 grabaciones de las 36 integrales contempladas en la inicial discografía reunida durante la primera fase de esta investigación.

Sin embargo, aún desconocía la referencia correspondiente a las grabaciones realizadas por José Echániz e Irene Kohler en la década de los cincuenta. No obstante, gracias a que Odriozola colocó los registros en su discografía por orden de aparición en el mercado, se hicieron algunas conjeturas acerca de los años aproximados de las versiones de Kohler y Echániz.

El álbum LP de José Echániz con el número de catálogo WAL 2217 se sitúa dentro del índice de Odriozola entre los discos de Leopoldo Querol y José Falgarona. Tomando en cuenta que la versión de Querol es de 1954 y que el año de depósito legal de la integral de Falgarona es 1956, se dedujo que la grabación de Echániz fue realizada entre 1954 y 1956. Por otro lado, la Biblioteca del Congreso menciona el siguiente número de catálogo para la misma versión de Echániz: WAL 219 e indica el copyright de 1955⁷¹. Al relacionar estas dos fuentes supimos que la publicación de esa *Iberia* ocurrió entre 1954 y 1955⁷².

Siguiendo el mismo procedimiento, la grabación de Irene Kohler debió realizarse entre 1956 y 1958 al encontrarse en medio de los trabajos de Falgarona (1956) y de Larrocha (1958) en el índice de Odriozola. En relación con esta última hipótesis, lo más probable es que permanezca sin resolver pues aunque Kohler grabó su versión integral, ésta se perdió y nunca salió al mercado por lo que no es posible comprobar dicha información.

3.3.3.2 Fuentes primarias

En una segunda etapa, cuando ya había adquirido un ejemplar de la mayoría de las grabaciones pude comprobar las referencias encontradas en fuentes secundarias y proporcionar el dato de los registros no comentados por dichas

⁷¹ José Echániz (int.), *Iberia, Navarra, Cantos de España*, WAL 219 Westminster, New York, Westminster Records, c1955. Enlace permanente en la Biblioteca del Congreso: <http://lccn.loc.gov/99572919> [consulta. 10 febrero 2010].

⁷² En diciembre de 2010 participé en una subasta en eBay para adquirir una reedición en vinilo del álbum de Echániz y tuve la oportunidad de comprarla, pero descubrí que el álbum no tiene ninguna referencia impresa sobre el año de grabación ni de copyright y, para complicar aún más la situación, presenta la signatura XWN 2217. En otra subasta realizada en octubre de 2011 un usuario puso un anuncio del álbum WAL 219 y las fotografías de la portada y la etiqueta del disco tampoco indican ninguna fecha. Por lo que en este caso habrá que esperar hasta que algún sello reedite esta grabación y ofrezca mayor información.

fuentes. En la tabla 3-8 aparecen las fechas de grabación de acuerdo con la información contenida en la contraportada o en el folleto adjunto a los discos.

Pianista	Fecha de grabación	Fuente
Baselga, Miguel	II/1998, 1999, 2001, III/2002	CD
Baytelman, Pola	X/1995	CD
Billaut, Hervé	26/IV/2004	CD
Block, Michel	2-4/X/1973 y 25-26/III/1971	Reedición: CD
Ciccolini, Aldo	I y III/1966	Reedición: CD
Christian, Sally	II/2007	CD
Díaz-Frénot, Valentina	VI y X/2004	CD
Díaz-Jerez, Gustavo	7-9 y 11-13/II/2009	CD
Fernández, Eduardo	12-13/I/2009	CD
Fukuma, Kotaro	10-11 y 15-16/X/2007	CD
González, Guillermo	14-18/VIII/1997	CD
Hamelin, Marc-André	7-8/IV/2004, 25-26/VIII/2004	CD
Heisser, Jean-François (1)	01-08/IV/1993	CD
Heisser, Jean-François (2)	1-4/VI/2009	CD
Helffer, Claude	18-19/VI/1963; 12-14-15/XI/1963	Reedición: CD
Hiseki, Hisako (1)	14 y 17/VI/1994	CD
Hiseki, Hisako (2)	3/XII/2008; 20/I/2009	CD
Huidobro, Ángel	I/2004	CD
Ish-Hurwitz, Yoram	21-22/III/2007; 28/X/2008; 22-23/VI/2009	CD
Job, Bernard	23-25/II/2007	CD
Jones, Martin	20-21/I/1998; 24/II/1998	CD
Kyriakou, Rena	1972	Reedición: CD
Muraro, Roger	VI y IX/1996	CD
Okada, Hiromi	15/V/1998	CD
Orozco, Rafael	I-II/1992	CD
Peña, Sergio	IX/1998	CD
Pérez, Luis Fernando	III-IV/2006	CD
Pinzolas, José María	14-18/X/1991	CD
Pizarro, Artur	2-6/IX/2009	CD
Querol, Leopoldo	III/1954	Reedición: CD
Requejo, Ricardo	II/1980	Reedición: CD
Sabater, Rosa	14-15/VI/1967	Reedición: CD
Torres-Pardo, Rosa	13-14/VIII/2004	CD
Unwin, Nicholas	6-9/IX/1999	CD

Tabla 3-8 Fechas de grabación de acuerdo con la información incluida en fuente primaria

Existe un grupo de versiones sobre las cuales aún se desconoce la fecha exacta del registro; en su lugar se proporciona alguna otra referencia como el año de grabación, copyright, derecho fonográfico o depósito legal. Nótese que en la siguiente tabla también aparecen algunas grabaciones recientes en CD que no incluyen la información completa.

Pianista	Fecha cercana a la grabación	Fuente
Aybar, Francisco	© 1974	Disco LP
Chauzu, Olivier	No incluye ninguna referencia 2006	CD www.wikipedia.es

	I/2007	Diapason d'Or
Echániz, José	© 1955	Catálogo LC
Falgarona, José	DL 1956	Catálogo BNF
Larrocha, Alicia de (1)	DL 1958	Disco LP
Larrocha, Alicia de (2)	13-19/V/1972	Reedición: CD + Discografía
Larrocha, Alicia de (3)	X y 15/XII/1986	CD + Discografía
Loriod, Yvonne	1955	www.oliviermessiaen.org
	Recorded 1955	Catalogo LC
	DL 1958	Catálogo BNF
Montiel, Marisa	© 2009	CD
Rembrandt, Henriette	© © 2008	CD
Sánchez, Esteban	1968/1969	Reedición: CD
	© 1969	Reedición: CD
Solano, Ángel	DL 1999	CD, Catálogo BRM
Syomin, Eduard	1980-1984	Disco LP
	1980-1985	Reedición: CD
Torra, Enrique	1990	Deducida del CD
Uribe, Blanca	1976	Catálogo LC
Uehara, Yukiné	¿2006?; 4-5/VII/2007; 29-30/V/2008; 17-18/III/2009	Kojima Recordings: ALM Records

Tabla 3-9 Grabaciones originales sin información específica sobre la fecha de grabación

En las grabaciones en vinilo era habitual que se omitiera la fecha de grabación y, en relación con algunas versiones incluidas en la tabla 3-9, no se conoció la fecha exacta hasta que se publicó la reedición en CD. Esperamos que cuando los sellos discográficos reediten los registros en LP de Aybar, Echániz, Falgarona, Loriod y Puppulo, hagan disponible la referencia.

Hay que advertir que no siempre sucede así, ejemplos de ello son las grabaciones de Larrocha (v1), Sánchez, Syomin y Uribe que, a pesar de haber sido reeditadas en CD los sellos no especificaron la fecha exacta. La versión de Torra tampoco indica una fecha concreta pero en el embalaje se menciona que el pianista realizó el registro cuando tenía 80 años de edad. Siendo que este músico nació en 1910, tentativamente se puede proponer 1990 como el año de grabación.

También ocurre que versiones recientes en CD no incluyen la información relacionada con los días de grabación. Las integrales de Chauzu, Montiel, Rembrandt, Solano y el primer cuaderno de Uehara, caen en tal categoría al no proporcionar la referencia completa. En estos casos hemos decidido indicar una fecha alternativa disponible, aunque recordamos al lector, una vez más, que el año de grabación no necesariamente tiene que coincidir con el año de los derechos obtenidos al publicar una edición.

3.3.4 Relación de la información proveniente de ambas variables

Habiendo completado los dos subapartados anteriores estábamos en condiciones de obtener los primeros resultados provenientes de relacionar las dos variables. Presentamos a continuación tres tablas con la información obtenida.

En la primera de ellas aparece un grupo de pianistas sobre los cuales se desconoce su fecha de nacimiento y aquellas grabaciones que incluyen alguna fecha alternativa en lugar del año de grabación⁷³.

Pianista	Fecha de Nac.	Fecha de Grabación	Años
Aybar, Francisco	1941	© 1974	33
Christian, Sally	Falta	II/2007	No
Echániz, José	4/VI/1905	© 1955	50
Falgarona, José	1921	DL 1956	35
Job, Bernard	Falta	23-25/Febrero/2007	No
Kohler, Irene	1912	56-58*	44-46*
Larrocha, Alicia de (1)	23/V/1923	DL 1958	35
Montiel, Marisa	21/XII/1945	© 2009	64
Okada, Hiromi	Falta	15/V/1998	No
Puppulo, Elsa	17/VIII/1938	NA	No
Rembrandt, Henriette	Falta	©© 2008	No
Solano, Ángel	Falta	DL.. 1999	No
Syomin, Eduard	1945	1980-1985	35
Uehara, Yukiné	Falta	4-5/VII/2007; 29-30/V/2008; 17-18/III/2009.	No
Uribe, Blanca	22/IV/1940	1976	36

Tabla 3-10 Grupo con datos faltantes

La tabla 3-11 muestra el grupo de intérpretes sobre los que se encontró la información en referencia al año de ambos factores. Sin embargo, aún se desconocen las fechas exactas (el día y mes) de alguna de las variables.

Pianista	Fecha de Nac.	Fecha de Grabación	Años
Baselga, Miguel	4/X/1966	II/1998, 1999, 2001, III/2002	32-3, 35-6
Baytelman, Pola	1946	X/1995	49
Chauzu, Olivier	18/XII/1963	2006	43
Díaz-Frénót, Valentina	1944	VI y X/2004	60
Díaz-Jerez, Gustavo	1969	7-9 y 11-13/II/2009	41
Fernández, Eduardo	1981	12-13/I/2009	28
González, Guillermo	1945	14-18/VIII/1997	52
Hiseki, Hisako (1)	1957	14 y 17/Junio/1994	37
Hiseki (2)		3/XII/2008; 20/I/2009	51
Huidobro, Ángel	1967	I/2004	37
Ish-Hurwitz, Yoram	1968	21-22/III/2007; 28/X/2008; 22-23/VI/2009	37-39
Kyriakou, Rena	25/II/1917	1972	54
Loriod, Yvonne	20/I/1924	1955	31
Orozco, Rafael	24/I/1946	I-II/1992	46
Pérez, Luis Fernando	1977	III-IV/2006	29
Pinzolas, José María	1950	14-18/X/1991	41
Sánchez, Esteban	26/IV/1934	1968/1969	34-35
Torra, Enrique	16/III/1910	1990	80
Torres-Pardo, Rosa	1960	13-14/VIII/2004	44

⁷³ En la tabla aparece señalada con un asterisco los años tentativos en que Kohler pudo haber grabado su versión, aunque haya quedado inédita.

Unwin, Nicholas	1962	6-9/IX/1999	37
-----------------	------	-------------	----

Tabla 3-11 Grupo de pianista con datos completos

Y por último, en la tercera tabla se incluyen las referencias del grupo de artistas sobre los cuales tenemos la información exacta (o al menos el mes y año de ambas variables).

Pianista	Fecha de Nac.	Fecha de Grabación	Años
Billaut, Hervé	5/VIII/1964	26/IV/2004	40
Block, Michel	12/VI/1937	25-26/III/1971 y 2-4/X/1973	34-35
Ciccolini, Aldo	15/VIII/1925	I y III/1966	41
Fukuma, Kotaro	29/VIII/1982	10-11 y 15-16/X/2007	25
Hamelin, Marc-André	5/IX/1961	7-8/IV/2004, 25-26/VIII/2004	42
Heisser, Jean-François (1)	7/XII/1950	01-08/IV/1993	42
Heisser (2)		1-4/VI/2009	59
Helffer, Claude	18/VI/1922	18-19/VI/1963; 12-14-15/XI/1963	52
Jones, Martin	4/II/1940	20-21/I/1998; 24/II/1998	57-8
Larrocha, Alicia de (2)	23/V/1923	13-19/V/1972	48
Larrocha (3)		X y 15/XII/1986	63
Muraro, Roger	13/V/1959	VI-IX/1996	37
Peña, Sergio	5/XI/1931	IX/1998	66
Pizarro, Artur	17/VIII/1968	2-6/IX/2009	41
Querol, Leopoldo	15/XI/1899	III/1954	55
Requejo, Ricardo	10/VI/1938	II/1980	42
Sabater, Rosa	29/VIII/1929	14-15/VI/1967	37

Tabla 3-12 Grupo de pianistas con datos exactos

Con respecto a la tabla 3-12, es ilustrativo señalar que tres pianistas fueron un año menor de lo que se supondría si sólo se conocieran los años y no las fechas exactas (Hamelin, Heisser y Sabater). Por otro lado, Martin Jones realizó la grabación de *Iberia* en dos partes y entre los días intermedios fue su cumpleaños; de ahí, que se relacionen dos fechas. Algo similar ocurre con la versión de Michel Block cuyas sesiones de grabación están separadas por más de 24 meses.

3.3.4.1 Resultados

Del grupo inicial de 48 pianistas tuvimos que dejar fuera a siete debido a la ausencia total de información de alguna de las dos variables contempladas.

A continuación, presentamos una tabla con los pianistas y su edad al momento de la grabación de *Iberia*. En ella aparecen también las segundas grabaciones de Hiseki y Heisser, además de la segunda y tercera de Alicia de Larrocha.

Edad	Pianista	Edad	Pianista
25	Fukuma, Kotaro	41	Pizarro, Artur
28	Fernández, Eduardo	42	Hamelin, Marc-André
29	Pérez, Luis Fernando	42	Heisser, Jean-François (v1)
31	Loriod, Yvonne	42	Requejo, Ricardo
33	Aybar, Francisco	43	Chauzu, Olivier

34-35	Block, Michel	44	Torres-Pardo, Rosa
34-35	Sánchez, Esteban	46	Orozco, Rafael
35	Falgarona, José	48	Larrocha, Alicia de (v2)
35	Larrocha, Alicia de (v1)	49	Baytelman, Pola
35	Syomin, Eduard	50	Echániz, José
32-36	Baselga, Miguel	51	Hiseki, Hisako (v2)
36	Uribe, Blanca	52	González, Guillermo
37	Hiseki, Hisako (v1)	52	Helffer, Claude
37	Huidobro, Ángel	54	Kyriakou, Rena
37	Unwin, Nicholas	55	Querol, Leopoldo
37	Muraro, Roger	57-58	Jones, Martin
37	Sabater, Rosa	59	Heisser, Jean-François (v2)
37-39	Ish-Hurwitz, Yoram	60	Díaz-Frénot, Valentina
40	Billaut, Hervé	63	Larrocha, Alicia de (v3)
41	Díaz-Jerez, Gustavo	64	Montiel, Marisa
41	Pinzolas, José María	66	Peña, Sergio
41	Ciccolini, Aldo	80	Torra, Enrique

Tabla 3-13 Edad resultante referente a la edad en la que realizó la grabación

Al examinar este grupo de 44 versiones y tomando en cuenta la edad que tenían al completar la serie, encontramos los siguientes resultados:

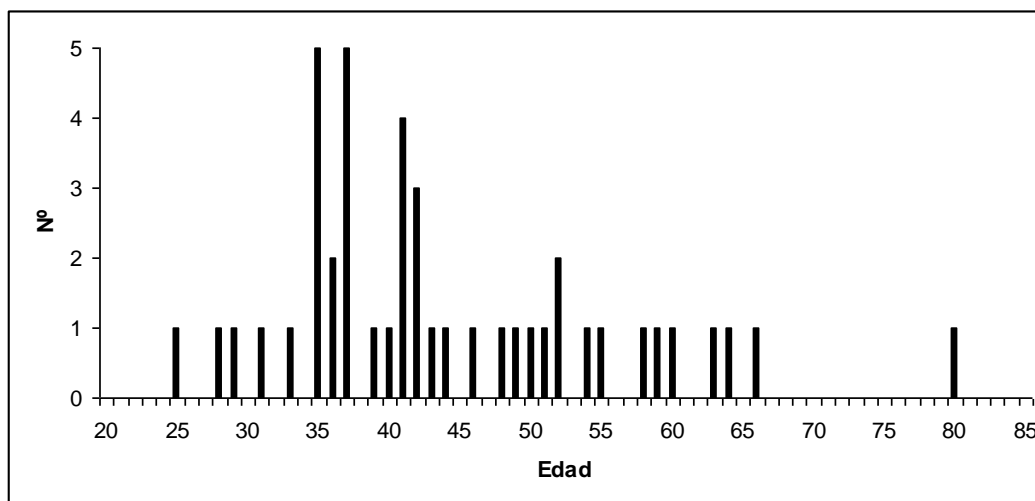
- La edad mínima del intérprete que grabó la integral fue de 25 años.
- La edad máxima fue de 80 años.
- La edad promedio fue de 44 años⁷⁴.
- La mediana se sitúa en los 41 años.
- Las modas mayores resultantes fueron 35 y 37 años con cinco grabaciones cada una y la moda menor fue de 41 años con cuatro pianistas.
- El rango fue de 55 años.

Alicia de Larrocha merece una mención especial al ser la única del grupo general de pianistas que realizó en más de dos ocasiones la integral de *Iberia*. En realidad, la grabó tres veces en los años 1958, 1972 y 1986 cuando tenía 35, 48 y 63 años respectivamente⁷⁵.

En la gráfica 3-3 se puede apreciar el patrón que resulta de relacionar la fecha de grabación con la edad del pianista al tiempo de concluir el registro. Como habíamos supuesto inicialmente, esta obra pianística se aborda en un periodo de madurez física y musical.

⁷⁴ Para calcular la media y la mediana de aquellas versiones completadas en un periodo de tiempo mayor que un año, se tuvo en cuenta el año final del periodo en que se produjeron cada una de esas grabaciones.

⁷⁵ En este apartado no hemos contado la versión estéreo publicada por Hispavox en 1962, ya que desconocemos las fechas de grabación y no estamos seguros si dicha edición se deriva del registro de 1958. Tampoco incluimos la supuesta sesión de 1973 indicada por Philip Stuart en su discografía Decca comentada en el apartado 1.1.3.4 de este trabajo.



Gráfica 3-3 Grupo de pianistas y la edad teórica a la que grabaron Iberia

Después de haber realizado este análisis sobre la edad de los pianistas en relación con el año de la grabación, tres hechos se vuelven sorprendentes:

- a) El que Clara Sansoni ofreciera *Iberia* en concierto a una edad tan temprana (18 años aprox.), aunque no haya registrado la colección completa.
- b) El que Enric Torra grabara su integral a los ochenta años.
- c) El que Joyce Hatto hubiera podido realizar una versión tan virtuosa a los 73 años.

Fuera de estas excepciones, existe un grupo de pianistas que ha grabado la integral con edades comprendidas entre los 25 y los 66 años⁷⁶. En los siguientes párrafos ponemos en contexto el rango de edad encontrado.

3.3.4.2 Contextualización de los resultados

En este apartado se comentan algunas circunstancias que pudieran haber influido en el rango y el promedio de edad del grupo de pianistas en relación con el registro. Hemos observado una tendencia de los músicos a involucrarse en el proyecto de grabación integral en torno a los 41 años, por ello es conveniente presentar algunas conjeturas sobre el número menor de grabaciones provenientes de jóvenes intérpretes.

Pensamos que la edad relativamente tardía encontrada se debe a que los pianistas, críticos y público piensan que esta colección entraña una extrema dificultad musical. Ello ha ocasionado que las escuelas de piano dejen la integral un poco de lado durante la etapa de formación básica del estudiante. A continuación explicamos con mayor detenimiento estos supuestos.

Albéniz fue el primero en promocionar algunas piezas de *Iberia* como difíciles, lo cual en un inicio estuvo bien para darle un aire de superioridad a sus composiciones y alejarlas del aficionado. Sin embargo, eso generó un prejuicio por parte de algunos círculos pianísticos de la primera mitad del siglo XX contra ciertos números de la colección, lo que ocasionó que los intérpretes evitaran incluirlos en su repertorio.

⁷⁶ Por otro lado, en la tercera parte de la tesis estudiamos el aspecto del tiempo musical registrado por estos pianistas en sus grabaciones.

Es cierto que toma tiempo descifrar la partitura de la obra y que muchos pianistas no se atreven a invertir una ingente cantidad de horas en su decodificación. No obstante, eso está cambiando, ya que en la actualidad los jóvenes músicos aprenden a partir de la escucha de grabaciones y se enfrentan a la partitura teniendo una idea sonora previa de cómo deben sonar las notas impresas.

Tomando esto en cuenta, podemos inferir que el número total de artistas que ha grabado la integral de *Iberia* será directamente proporcional a la comprensión y facilidad que las generaciones de futuros intérpretes tendrán para absolver esta serie de piezas. Es decir, mientras mayor sea el número de integrales que se produzcan y se difundan, mayor será el dominio general de la colección completa.

A ello se suma otro factor que puede influir en la difusión. Nos referimos a la promoción que se haga de Albéniz y su música por parte del gobierno, sellos discográficos, instituciones y músicos españoles. En el mejor de los casos, la dificultad de *Iberia* puede ser superada si existe una demanda positiva de esta obra musical. En ese sentido, es prioritario que los musicólogos destaquen y defiendan las novedades armónicas y formales que desarrolló Albéniz en esta composición, frente a lo realizado por sus contemporáneos, para que esta obra realmente ocupe el lugar que le corresponde en la historia de la literatura pianística.

También, se debe considerar que ahora existen amplias posibilidades de promocionar la música española en el continente asiático, donde existe una afición y devoción por el piano similar a la que ocurrió en Europa en el siglo XIX. Asimismo, hay un interés por la cultura ibérica que se tiene que potenciar para aprovechar debidamente esta oportunidad.

Las ediciones recientes de los grandes concursos internacionales de piano han notado un incremento gigantesco del número de participantes asiáticos. Tomemos como ejemplo el Concurso Internacional de Piano Frédéric Chopin, en el cual Yundi Li fue designado el ganador de la edición del año 2000. Además, en 2005, el tercero, cuarto y sexto premios correspondieron a pianistas asiáticos, lo que indica que los artistas de esta zona geográfica empiezan a conocer mejor la música occidental. El director de la última edición (2010), Waldemar Dabrowski, es citado por el *International Business Time* diciendo: «Asia es el nuevo poder en el horizonte. Hay 30 millones de jóvenes aprendiendo a tocar piano». En el artículo también se comenta que:

La competencia, la más antigua de su tipo en el mundo, se lleva a cabo cada cinco años en la capital polaca y es seguida por los amantes de Chopin de todas partes, pero sus seguidores más entusiastas son de China, Japón y Corea del Sur.

Los asiáticos se están volviendo cada vez más importantes en la escena de la música clásica occidental, una tendencia cultural que se da en paralelo al desplazamiento hacia el oriente del poder económico y político en lo que se ha anunciado como el nuevo siglo asiático⁷⁷.

⁷⁷ “Asiáticos acuden en masa a concurso de piano Chopin en Polonia” [en línea], *International Business Time*, October 4, 2010 2:37 AM CEST, Thomson Reuters, 2010, Disponible en: <http://fr.ibtimes.com/articles/5634/20101004/asiaticos-pianistas-concurso-internacional-chopin.htm> [consulta: 7 mayo 2011].

Algo similar se comenta en un artículo de prensa sobre el XVII Concurso Internacional de Piano de Santander, en el cual, por cierto, Kotaro Fukuma ganó el tercer lugar⁷⁸:

Destaca, en el plantel de concursantes que finalmente competirán -al que el jurado de esta primera fase ha ido a audicionar en distintas ciudades del mundo-, la alta presencia de pianistas de Asia (China, Japón, Corea), más de la mitad del total. Paloma O'Shea dijo de los pianistas chinos que son "los nuevos rusos". No concurre a la Primera Fase ningún intérprete español⁷⁹.

Al leer esta cita nos sorprende que, a la par de la participación entusiasta de intérpretes de ese lado del planeta, hubo una ausencia de pianistas españoles.

3.3.4.3 Enfoques pedagógicos (occidental y oriental)

La afluencia cada vez mayor de pianistas de origen asiático en la escena mundial y, su capacidad para abordar un repertorio de gran dificultad pianística a edades relativamente tempranas en comparación a los pianistas occidentales, nos obliga a indagar si existen dos enfoques pedagógicos que produzcan resultados diferentes.

Diremos en primer lugar que existe un enfoque oriental sobre la manera de aprender la música que difiere de la didáctica occidental. Esta divergencia es evidente en la enseñanza del piano y en el tipo de repertorio que se debe estudiar en edades tempranas y durante la formación académica.

Por un lado, la visión occidental considera que hay obras musicales que deben abordarse en una etapa madura, cuando el pianista ya tiene un conocimiento técnico-musical desarrollado; incluso hay otras que se tienen que estudiar a lo largo de toda una vida⁸⁰. En el occidente se profesa que el genio musical debe sobresalir e incluso anteceder a la destreza técnica y existen anécdotas que relatan cómo algunos profesores prohibieron a sus alumnos tocar ciertas obras hasta no tener la madurez necesaria.

La desventaja de esta primera estrategia es que los pianistas occidentales abordan tardíamente repertorio de gran complejidad como lo son algunas de las piezas de *Iberia* y lo hacen incluso con prejuicios sobre su dificultad intrínseca.

Por otra parte, el enfoque asiático consiste en aprender por repetición y creen que se deben abordar cuanto antes las obras musicales del repertorio canónico. Para ello, el estudiante debe dominar técnicamente la pieza en una primera etapa, como segundo paso tiene que poner musicalidad a la obra y por último, ser uno con la composición⁸¹. Sin embargo, el segundo y tercer nivel no

⁷⁸ En el sitio Web de dicho concurso se puede ver un video sobre su participación en la dieciseisava edición. "Kotaro Fukuma, piano" [video], 2008 *Competition*, XVII Concurso Internacional de Piano de Santander Paloma O'Shea, Fundación Albéniz, video producido por TVE, Disponible en: http://www.santanderpianocompetition.com/C_Ganadores2008_Video.aspx?id=3 [consulta: 4 diciembre 2010].

⁷⁹ "Concurso Internacional de Piano de Santander Paloma O'shea: pianistas asiáticos son mayoría" [en línea], *Doce notas: musica y danza*, 30/04/2008, Disponible en: <http://www.doce notas.com/noticia/2004/concursos/concurso-internacional-piano-santander-paloma-o%27shea:-pianistas-asi%C3%A1ticos-mayor%C3%ADa.html> [consulta: 5 de mayo 2011].

⁸⁰ Véase la cita del texto de Monique Deschausseés que citamos al inicio del apartado 3.3.

⁸¹ Son pocos los músicos que alcanzar el tercer nivel, que está reservado para aquellos grandes artistas que dominan tan bien una obra que son identificados con ella, por ejemplo Larrocha con

necesariamente se completan durante la formación académica, sino durante la vida profesional.

En el mundo oriental se considera que el dominio técnico es una fase precedente a la maestría musical. Ello ocasiona que las interpretaciones logradas en una etapa inicial por un joven pianista de esa zona geográfica, a los oídos occidentales les parezca una versión mecánica y sin vida, a pesar de manifestar una notable habilidad técnica.

La debilidad de la segunda visión es que aún existen pocos modelos provenientes de esa zona a los cuales puedan imitar los jóvenes intérpretes asiáticos que les permitan absorber el repertorio occidental de la mejor manera posible. Aunque Japón se sitúa en la tercera posición en cuanto a número de versiones integrales de *Iberia*, al parecer tales grabaciones se han difundido a nivel regional, pero no han contado con una fuerte campaña de promoción como para motivar que esta colección de piezas se conozca en todo el continente asiático.

Esto está cambiando y ya se comercializa una versión parcial que puede ayudar a difundir esta obra de Albéniz masivamente, se trata del concierto que Lang Lang ofreció en 2010 en el famoso Wiener Musikverein de Viena, Austria. El programa incluyó música de Beethoven, Albéniz, Prokofiev y Chopin. Específicamente, el pianista interpretó el primer cuaderno de *Iberia*.

La grabación se distingue de las integrales mencionadas con anterioridad en que fue producida por Sony y publicada en DVD, Blu-ray, CD, Vinilo, MP3 y difundida a nivel global. Debido a la fama del pianista es obvio que su interpretación llegará a los oídos de cientos de sus seguidores y es probable que ello motive a muchos de ellos a tocar las tres primeras piezas de la colección⁸². Sin embargo, la pregunta obligada sería ¿tendrá este artista el tiempo y la voluntad para grabar el resto de los cuadernos? Esperemos que sí.

Definitivamente, se tiene que aprovechar la oportunidad para promocionar el nombre de Albéniz e *Iberia* a través de la exportación de grabaciones, ediciones y ensayos musicológicos que defiendan la valía de esta obra fuera de España. Estas acciones permitirán por fin situarla en el lugar que le corresponde dentro del repertorio pianístico canónico. En ese sentido, creemos que el mercado asiático puede jugar un papel importante.

Volviendo a la cuestión de los enfoques pedagógicos de las escuelas occidental y oriental, es probable que lo mejor sea una combinación de ambas estrategias. Para defender esta argumentación nos gustaría citar un ejemplo paradigmático. Se trata del músico Kotaro Fukuma, el pianista más joven en grabar la integral, quien comenta en el texto del folleto que la primera pieza a la que se enfrentó fue precisamente ‘Lavapiés’, fragmento que ha sido considerado como uno de los más arduos de la colección.

Es interesante analizar las propias palabras del intérprete para contextualizar sus logros. Lo primero que llama la atención es que se refiere a la

Iberia, Arrau con los *Estudios Trascendentales* de Liszt, Schnabel con las *Sonatas* de Beethoven, Horowitz con el *3er Concierto para piano* de Rachmáninov, por mencionar algunos.

⁸² Además, parte de este recital está disponible en YouTube, lo que permite a cualquiera con acceso a Internet ver en línea los videos de su interpretación de las piezas del primer cuaderno de *Iberia*. PhilipCaruso01, “Lang Lang - Isaac Albéniz Iberia (Book I) - I. Evocación; - II. El Puerto; III. Fête-dieu à Seville” [video], [Lang Lang Live in Viena, Sony, 2010], YouTube, uploaded on Sep 16, 2011, Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=CnOpFYFOdHw&feature=related> [consulta: 2 octubre 2011].

dificultad de esta pieza en tercera persona y en pasado: «‘Lavapiés’ de la “Suite Iberia”, sobre la cual se decía que era una de las más difíciles piezas de Albéniz para piano [...]»⁸³. Esto demuestra que la afrontó sin un condicionamiento psicológico.

En segundo lugar, el texto deja entrever su herencia y enfoque oriental para superar las dificultades por medio de una práctica constante: «Trabajé muy duro en ella, y con el tiempo se convirtió en una de las piezas de mi repertorio más apreciadas»⁸⁴.

Como tercer componente, habría que mencionar que sus estudios de posgrado los ha realizado en Europa: «Me reencontré con la música de Albéniz en el Conservatorio Nacional de París, donde muchos estudiantes y profesores tocaban y disfrutaban la gran Suite Iberia de Albéniz»⁸⁵. Además, también pudo hacerse escuchar por Alicia de Larrocha.

Por último, destaca su curiosidad por comprender la cultura española cuando dice: «Para ser capaz de entender el carácter español y los rasgos de la música de Albéniz, viajé dos veces en solitario por España»⁸⁶.

Vemos que existen una serie de factores que le facilitaron al talentoso músico aprender y grabar la integral en un lapso de pocos años y, como el mismo dice «mi interpretación puede cambiar con el tiempo; no obstante, creo que esta grabación es un acontecimiento fundamental en la temprana etapa de mi carrera como pianista»⁸⁷. Esta idea también se aleja del pensamiento occidental de esperar el tiempo necesario para madurar la obra antes de dejar un registro sonoro “definitivo”.

Sin embargo, en relación con su último comentario, hay que admitir que como extranjero quizá no recibió la misma presión y responsabilidad que los españoles al interpretar su propia música, los cuales tuvieron que decidir muy bien el momento en que entrarían al estudio para plasmar su versión.

Recapitulando, resulta importante decir que ambos enfoques, occidental y oriental, conciben un tercer nivel donde el intérprete trasciende la música. En esta etapa el artista consigue dominar la partitura y convertir la obra de Albéniz en un discurso sonoro que está perfectamente escrito para el piano y que funciona tanto en el escenario como en las grabaciones. Por otra parte, se verá en un futuro cuál de las dos propuestas pedagógicas sigue generando interpretaciones y registros sonoros de *Iberia*. Aunque, a fin de cuentas, no importa la nacionalidad ni la edad del pianista mientras sea capaz de ofrecer una versión de calidad.

3.3.4.4 Opinión de los intérpretes

Ya en la práctica y en voz de los pianistas incluimos a continuación comentarios de algunos intérpretes sobre el aprendizaje y edad en relación con esta obra de Albéniz, para redondear la visión acerca de este aspecto práctico.

En una entrevista, se le preguntó a Rafael Orozco desde cuando interpretaba *Iberia*, a lo que respondió:

⁸³ Kotaro Fukuma, “Kotaro...”, p. 10.

⁸⁴ Kotaro Fukuma, “Kotaro...”, p. 10.

⁸⁵ Kotaro Fukuma, “Kotaro...”, p. 10.

⁸⁶ Kotaro Fukuma, “Kotaro...”, p. 10.

⁸⁷ Kotaro Fukuma, “Kotaro...”, p. 10.

Ya cuando era un niño tocaba algún cuaderno, algunas piezas sueltas. Pero hasta que empecé a preparar la grabación del disco, hace dos años, no la toqué completa. Diez años antes ya me habían propuesto grabarla pero yo decliné la invitación. Me parecía que todavía no había alcanzado la madurez requerida. La toqué por primera vez completa en el Teatro Falla de Cádiz⁸⁸.

A través de la respuesta de Orozco vemos esa tendencia del pianista occidental a posponer el registro de una obra o incluso tocarla en público hasta que considera que tiene una madurez musical adecuada. Es por ello que no sorprende que este intérprete haya decidido declinar dicho proyecto discográfico cuando se le ofreció la oportunidad de grabarlo a los 35 años de edad.

Por su parte, Gustavo Díaz-Jerez comenta que aunque creció con esta obra no es hasta la adolescencia que empezó a estudiar una de las piezas:

Iberia es para mí una vieja amiga. Se podría decir que he crecido musicalmente con ella, ya que la primera pieza que estudié fue *El Corpus Christi en Sevilla* cuando tenía 14 años. A lo largo de los años fui completando la obra y la interpreté por primera vez entera en 2005. Estos cuatro años me han servido para madurarla como un todo y ahondar en aspectos que sólo se manifiestan cuando la aboradas en su totalidad⁸⁹.

Este pianista nacido en 1969 presentó la integral en público cuando tenía alrededor de 36 años y la grabó a los 41 años.

Similar es la idea que tiene Blanca Uribe de su registro de *Iberia* después de haberla interpretado infinidad de veces en distintas partes del mundo y adquirido mayor experiencia musical, ya que «en la actualidad y al referirse a su primera grabación, piensa que fue prematuro haberlo hecho cuando acababa de aprenderla [...]. Afirma que “habitualmente las grabaciones se hacen después de que se ha tocado y se ha vivido con la obra por muchos años”»⁹⁰. Esperemos que pronto deje constancia de una segunda versión integral, que sería magnífica en vista de la calidad interpretativa de la pianista y de su conocimiento de esta composición de Albéniz.

Por su parte, Guillermo González comenta en una entrevista que la primera pieza que trabajó fue ‘Rondeña’ y a la pregunta de cuándo empezó a montar la obra completa responde: «Yo me estrené con la *Iberia* justo el año que cumplí los cincuenta, así que es un asunto tardío. Porque a mí me interesa mucho, pero no había tocado todo, sino que iba tocando poco a poco»⁹¹.

Quisiéramos ofrecer una última reflexión en cuanto a la edad por medio de una crítica que Jerry Dubins hizo de la versión de Fernández. Por un lado, es generoso al designar a este artista como sucesor de Alicia de Larrocha cuando escribe: «De Larrocha murió en 2009, larga vida a la Reina. Conozca al rey en espera, Eduardo Fernández»⁹². Por otro, pone en una balanza mundial la edad y los logros del intérprete: «El pianista madrileño, comparado con los virtuosos del

⁸⁸ J. L. R., “Entrevista con Rafael Orozco”, *ABC* [Cultural], Madrid, 26/11/1993, pp. 44-45.

⁸⁹ Elena Trujillo Hervás, “*Iberia* por Gustavo Díaz-Jerez”, *Ritmo*, N° 823, octubre 2009, año LXXX, p. 13.

⁹⁰ S. Gaviria; S. Valencia, “Blanca Uribe...”, p. 17.

⁹¹ J. L. Pérez de Arteaga, “Desentrañando la música...”, p. 38.

⁹² Jerry Dubins, “Albéniz. *Iberia* (Eduardo Fernández) [Warner 5249807612]”, *Fanfare Magazine Archive of CD Reviews*, 34:6, July/August 2011. Disponible como PDF en: http://www.fanfarearchive.com/articles/atop/34_6/3460101.aa_Pianist_Eduardo_Fernandez_Takes_.html [consulta: 19 junio 2011]. Texto original: «De Larrocha died in 2009. Long live the queen. Meet the king in waiting, Eduardo Fernández».

piano prenatos de hoy día, no es joven —30 al momento de este escrito— y hasta donde yo sé, éste es quizá su primer álbum comercial, debido a que no encuentro otras grabaciones disponibles»⁹³.

Sin embargo, lo que este crítico no toma en cuenta es que, aparte de Larrocha, hay un grupo de más de 40 pianistas que han grabado toda la colección como para poder hablar de un sucesor directo. Por el contrario, Dubins tampoco se percata que Fernández es el segundo artista más joven en registrar la integral, después de Fukuma —quien lo hizo con 25— y desconoce que la mediana de la edad del grupo de músicos que ha grabado *Iberia* es de 41 años.

No obstante, estamos de acuerdo con Dubins cuando dice que Fernández necesitará realizar más grabaciones si quiere mantener su nombre dentro del circuito internacional. Aunque también pensamos que este disco de *Iberia* producido por Warner ha sido una buena carta de presentación de este pianista madrileño para su incursión en la industria discográfica.

En ese sentido, la musicología y crítica especializada española, tiene que apoyar el debut de sus jóvenes artistas, así como defender y reconocer las grandes versiones sonoras de esta obra por intérpretes consagrados, para que los críticos de otras zonas geográficas tomen nota y escriban con conocimiento de causa, al menos en cuanto a repertorio musical español se refiere.

3.4 PERFIL GENERAL DEL PIANISTA

En este corto apartado se proveen algunas de las conclusiones encontradas al analizar de manera general las biografías de los pianistas, su nacionalidad y la edad que tenían cuando realizaron el registro⁹⁴.

El pianista que graba la integral de *Iberia*:

- Tiene una afinidad por presentar ciclos e integrales de la obra pianística de algunos compositores. Ello sugiere que cuentan con una memoria bastante activa y privilegiada en cuanto a la capacidad de retener una gran cantidad de información musical.

Los intérpretes que destacan en esta categoría son: Leopoldo Querol, que tenía en su repertorio una formidable cantidad de obras y entre sus logros destaca el haber tocado de memoria toda la música para piano de Chopin en siete días. Otro ejemplo notable es la pianista griega Rena Kyriakou, que grabó la integral para piano de Mendelssohn, Chabrier y Albéniz.

También sobresale Yvonne Loriod que ya en su adolescencia conocía el *Clave bien temperado* de Bach completo, todos los conciertos de Mozart y las 32 sonatas de Beethoven; además grabaría toda la obra de Messiaen. Martin Jones igualmente tiene dentro de su discografía ciclos completos de música para piano de diversos compositores.

⁹³ J. Dubins, “Albéniz. Iberia (Eduardo Fernández)...”, Texto original: «De Larrocha died in 2009. Long live the queen. Meet the king in waiting, Eduardo Fernández. The Madrid-born pianist, compared to today’s practically prenatal piano virtuosos, is not young—30 as of this writing—and as far as I can tell, this may be his debut commercial album, for I find no other recordings listed».

⁹⁴ Se comentan aquí algunos datos biográficos de algunos pianistas a manera de ejemplo. Para mayor información sobre ellos y las fuentes de donde se tomó tal información remitimos al lector a las fichas contenidas en el apéndice B de este trabajo.

Del mismo modo, incluimos a Artur Pizarro que ha interpretado las 32 sonatas de Beethoven y las integrales para piano de Ravel, Debussy y Chopin. Elsa Puppulo domina las *Variaciones Goldberg* de Bach, las 33 *variaciones sobre un vals de Diabelli* de Beethoven y los *Estudios* de Chopin. Blanca Uribe ha tocado varias veces la integral de sonatas de Beethoven.

- Su repertorio puede ser ecléctico, aunque en su formación recibió una buena base tanto técnica como de repertorio tradicional. Muchos de ellos tienen un interés por obras de textura polifónica y por el repertorio contemporáneo.

Podemos mencionar en especial a Marc-André Hamelin como un experto en repertorio de gran dificultad y que ha recuperado la música para piano de compositores poco interpretados como Alkan, Catoire, Grainger, Godowsky, Medtner, entre otros. Nicholas Unwin ha interpretado música de Tipper, Nin, de Pablo y ha vivido en Japón con la intención de conocer más la música de ese país.

- Ha desarrollado una técnica especial con el objetivo de controlar un espectro de colores tímbricos, además es capaz de realizar un ataque certero y ha trabajado de manera esmerada la movilidad veloz que implican los saltos grandes y sucesivos. También tiene una predilección por el repertorio pianístico del siglo XX

Por ejemplo, Claude Helffer ha interpretado música de Xenakis, Manoury, Jolas, Luis de Pablo, Tremblay, Jarrell y ha estrenado obras de Amy, Boucourechliev, Hamilton, Tabachnik, Koering y Nigg. Asimismo, ha grabado música de Schoenberg, Debussy, Ravel, Boulez y Barraqué. También podemos incluir aquí a Yvonne Loriod y Roger Muraro, especialistas en la música de Messiaen. A la par, Kotaro Fukuma ha interpretado música de compositores como Takemitsu, Mutsuo, Renaud, Thierry, Rautavaara, Ah y Milita.

- En general, en algún momento el artista tuvo un contacto con la música de Albéniz, ya fuere por medio del entorno, como es el caso de los pianistas españoles, o por medio de grabaciones, maestros de piano y cursos especializados que motivaron su interés por la música de este compositor.

Marisa Montiel, Ricardo Requejo y Valentina Díaz-Frénat asistieron a los cursos de Santiago de Compostela donde afirmarían su interés por la música española. Otros hicieron cursos de perfeccionamiento en la Academia Marshall: Enric Torra, Alicia de Larrocha, Rosa Sabater, Hisako Hiseki y Luis Fernando Pérez.

Además, varios pianistas del grupo han realizado sus estudios en el Conservatorio de París, donde más de uno abordó el estudio de *Iberia*: Rena Kyriakou, Claude Helffer, Yvonne Loriod, Ricardo Requejo, Guillermo González, Bernard Job, Roger Muraro, Olivier Chauzu, Hervé Billaut, Yukiné Uehara y Kotaro Fukuma. Dos pianistas del grupo han sido profesores de piano en esa institución: Jean-François Heisser y Aldo Ciccolini.

- El pianista suele grabar la integral de *Iberia* entre los 35 y 44 años de edad.
- La mayoría son de nacionalidad española, aunque también destacan los intérpretes de Francia Japón y el Reino Unido.

Además, algunos de ellos han recibido la Medalla Isaac Albéniz, otorgada en el *Festival de Música Isaac Albéniz* que cada año realiza la ciudad natal del

compositor: Camprodón. La lista de los premiados es la siguiente: Alicia de Larrocha (2003), Rosa Torres-Pardo (2004), Albert Attenelle (2005), Hisako Hiseki (2006), Blanca Uribe (2007), Luis Fernando Pérez (2008), Guillermo González (2009) y Gustavo Díaz-Jerez (2010).

Blanca Uribe, recibió la quinta medalla en agosto de 2007. Personalmente, pude asistir a este concierto y apreciar de cerca la maestría de esta pianista colombiana en su interpretación integral en vivo de *Iberia*. Para la artista fue una experiencia importante y emotiva. Así lo señala en una entrevista:

Esa noche tuve mucha expectativa. Estuve en el museo tocando en el piano en el que Albéniz compuso esta obra. Sabía que iba a estar el nieto de Albéniz de 94 años, que siempre concurre cuando se interpreta la Suite Iberia. Infortunadamente, en la víspera escribió una carta excusándose por no poder hacerlo por cuestiones de salud, pero acudió el bisnieto, escultor y diseñador de la estatuilla del premio⁹⁵.

En la ilustración 3-1 se puede ver la medalla que recibió Hisako Hiseki en 2006⁹⁶ y la ilustración 3-2 muestra la que se otorgó a Gustavo Díaz-Jerez en 2010⁹⁷.



Ilustración 3-1 Medalla “Isaac Albéniz” entregada a Hisako Hiseki



Ilustración 3-2 Medalla “Isaac Albéniz” otorgada a Gustavo Díaz-Jerez

La última integral de *Iberia* que se ha escuchado en el Monestir de St. Pere fue interpretada por Alain Neveux el 20 de agosto de 2011. Este enclave se ha convertido en un lugar tradicional de Camprodón en relación con la interpretación en vivo de *Iberia*.

Creemos que este concierto anual es una excelente manera de festejar al compositor y distinguir a los artistas ligados a la música de Albéniz. El evento consiste en la interpretación completa de *Iberia* en un recital y la entrega de la medalla en reconocimiento a su difusión por parte del pianista que la recibe.

⁹⁵ S. Gaviria; S. Valencia, “Blanca Uribe...”, p. 16.

⁹⁶ Hisako Hiseki, “Next concerts and some of the last concerts: 2006” [en línea], *Hisako Hiseki, pianist* [sitio Web], Referencia de la ilustración: imagen: ‘Medalla Albeniz 2006 2_small’, <http://www.gaudiallengaudi.com/AHisako%20Hiseki%20last%20concerts.htm> [consulta: 11 enero 2008].

⁹⁷ “Montserrat Tura entrega la medalla Albéniz a Gustavo Díaz-Jerez”, *elRipollés.info, el primer diari digital del Ripollés*, 20/08/2010, (Fotografies: Lurdes López), Referencia de la ilustración: imagen: ‘099’, Disponible en: <http://www.naciodigital.cat/elripolles/galeria/611/pagina1/montserrat/tura/entrega/medalla/alb/niz/gustavo/diaz-jerez> [consulta: 20 julio 2011].

A su vez, este capítulo y las fichas biográficas incluidas en el Apéndice B intentan rendir un pequeño homenaje a los intérpretes que han grabado la versión integral de *Iberia*, por medio de la recuperación de sus datos biográficos, una fotografía y comentarios propios, así como de críticos que han escrito sobre ellos. Además, se han estudiado dos aspectos concretos como son la nacionalidad y la edad con la que el pianista realizó el registro integral. Todo ello constituye un primer esbozo que ayuda a conocer al grupo de expertos en la interpretación de esta colección de 12 piezas para piano.

SEGUNDA PARTE:
PERSPECTIVA ICONOGRÁFICA

REPRESENTACIONES VISUALES EN LAS
CARÁTULAS DE LOS DISCOS

4 REPRESENTACIÓN SIMBIÓTICA NATURAL

En el mundo discográfico, la carátula tiene y ha tenido la función de atraer al comprador hacia una determinada grabación y motivarle a escoger ese específico registro entre una variedad de opciones. Las compañías de discos y los diseñadores de portadas han tenido que ser cada vez más creativos y certeros al momento de captar la atención del consumidor debido a la saturación de mercado, el avance de las técnicas de impresión y el comercio global.

Tad Lathrop menciona en su libro sobre mercadeo y promoción que hay dos decisiones importantes dentro de cualquier proyecto discográfico: seleccionar el título del disco compacto y el diseño del empaquetado¹. Más aún, se trata de provocar una respuesta sensible del comprador al hacer contacto con el producto y, según algunas teorías, la proposición emotiva es lo que diferencia un artículo de otro similar². Calver y Berger amplían dicha idea cuando escriben:

El papel principal del diseño en la diferenciación de productos es dar consistencia a la propuesta de un producto y explotar todas las características de su envase para atraer a los clientes, ya sea a través de sus imágenes, color, lenguaje, forma, formato o incluso la calidad táctil de sus materiales³.

Desde el punto de vista discográfico, la música “popular” se considera como un producto contemporáneo ya que sus portadas y variantes musicales siguen la fiebre del momento actual y habitualmente se crea dentro del estudio de grabación. En cambio, en la música “clásica” el componente musical generalmente existe de antemano, ello obliga a los diseñadores a pensar de una manera intemporal con tal de diseñar carátulas de grabaciones de un repertorio pasado que atraiga a un público actual⁴.

Asimismo, la representación gráfica ha sido un poco más conservadora en la música clásica en relación con la música popular. No obstante, con independencia de que una manifestación sonora pueda identificarse como programática en mayor o menor grado, por lo general se atribuyen elementos visuales a la portada de un disco.

¹ Tad Lathrop, *This business of music marketing & promotion*, ed. actualizada, New York, Billboard books, 2003, p. 11.

² Giles Calver; John Berger, *¿Qué es el packaging?: sólo vemos lo que miramos. Mirar es elegir*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p. 48.

³ G. Calver; J. Berger, *¿Qué es el packaging?...*, p. 48.

⁴ Es decir, de forma no introspectiva (*extrospectiva*).

En el caso de las reediciones cuando se intenta posicionar una grabación más de una vez, la carátula tiene un papel importante. Esto resulta un reto, ya que si bien la interpretación musical influye en la decisión del comprador, la representación adecuada del producto realmente determina su elección y ayuda a potencializar la venta de ese registro sonoro.

Volver a posicionar un producto en el mercado es una tarea complicada, pero a menudo necesaria cuando caen las ventas y la distribución debido a que la publicidad y campañas promocionales no surten efecto. Un diseñador con experiencia y talento identifica los valores positivos de una marca y los incorpora a una nueva solución de diseño cuya eficacia puede medirse a través del número de ventas y el análisis de mercado⁵.

Un diseño atractivo puede motivar la compra de una grabación. Sin embargo, uno inapropiado puede ocasionar una recepción pobre en la mente del comprador e incidir de modo negativo en las ventas. Esto es válido incluso cuando la versión del intérprete mantiene una calidad musical insuperable a otras versiones. En cualquier caso, la imagen y el embalaje que le acompañan influirán en la eficaz circulación del producto.

Al existir algunas grabaciones de calidad que han quedado en el olvido, es conveniente dedicar nuestra atención al tema de la promoción del disco. Varios de estos registros no han sido suficientemente valorados debido a la descuidada presentación de su carátula y del folleto adjunto. De ahí que, en este capítulo se estudie las portadas de *Iberia* como un componente fundamental de la grabación comercial.

Antes de seguir adelante valdría la pena precisar de manera general las cualidades y funciones del diseño. El especialista en ese campo Alan Swann aporta la siguiente definición: «La finalidad del diseño gráfico es transmitir ideas, mensajes, afirmaciones visuales y, en ocasiones, estética pura. La mayor parte del diseño engrana específicamente alrededor de la venta o la promoción de un producto [...]»⁶.

Es importante enfatizar que en el caso de las grabaciones el objetivo principal es vender el mayor número de ellas, más allá de la correcta interpretación visual de la música, de ahí que debamos tener presente que muchas de las portadas a analizar pueden estar condicionadas por las políticas corporativas de las compañías discográficas y por los marcos impuestos a un sello para ganar en coherencia y unidad.

El estudioso Miguel Rojas Mix expone básicamente lo mismo aunque desde el punto de vista sociológico:

La función del mensaje publicitario es esencialmente conativa, vale decir centrada sobre el destinatario. La imagen publicitaria constituye un prototipo de imagen mediática. Su fin es seducir al consumidor. Por ello los publicistas, con el propósito de hacer de la publicidad una “inversión”, más que una apuesta azarosa, recurren a la psicología, la antropología o cualquier ciencia que les parezca pertinente para analizar las motivaciones preconscientes e inconscientes: seguridad, narcisismo, arribismo social... y traducirlas en una propuesta visual que satisfaga al consumidor⁷.

⁵ G. Calver; J. Berger, *¿Qué es el packaging?...*, p. 28.

⁶ Alan Swann, *Bases del diseño gráfico*, (trad. Emili Olcina i Aya), Barcelona, Gustavo Gili, 1995, p. 63.

⁷ M. Rojas Mix, *El imaginario...*, p. 36.

Por otro lado, hay que saber que el quehacer del diseñador gráfico como el de cualquier otro trabajo especializado se realiza de manera cuasi-automatizada aunque el artista sigue una serie de reglas y convenciones. Asimismo, es práctica común que el diseñador proponga al cliente un conjunto de soluciones y en algunos casos la selección de la propuesta que finalmente se llevará cabo no depende del proyectista. Además, los tiempos de realización y entrega son vertiginosos y los trabajos, al ser obra protegida, no están disponibles al público en general. Todo ello ocasiona que sea muy difícil que podamos encontrar testimonios específicos del proceso creativo con relación a las portadas que describimos en este capítulo.

Swann escribe con respecto a esa cuestión: «La decisión a la que llega el diseñador es siempre subjetiva. No existen decisiones correctas o erróneas: tan sólo existen aquellas que sirven al tema, al cliente y al propio juicio creativo. Siempre existen opciones alternativas, y por ello conviene presentar más de una idea para cada trabajo»⁸. Por tanto, es importante tener presente en el proceso de deconstrucción y análisis que la solución del diseñador para una carátula es siempre subjetiva y puede obedecer a una serie de condicionantes externos. Eso nos evita rompernos la cabeza tratando de justificar individualmente algunos elementos compositivos, así como tomar conciencia que nuestras propias lecturas de las portadas serán igualmente subjetivas y parcialmente verdaderas, ya que ellas ofrecen tan sólo una interpretación de varias soluciones posibles.

Para el análisis de las manifestaciones visuales, en este apartado consideramos como guía la propuesta metodológica incluida en el libro de Javier Marzal y desarrollada por el grupo de investigación «ITACA» de la Universitat Jaume I de Castellón⁹. Para estos investigadores el análisis comprende cuatro niveles: contextual, morfológico, compositivo, enunciativo y un añadido que incluye la interpretación global que cierra el proceso analítico¹⁰. Explicado de manera muy escueta, el nivel contextual recopila los datos generales referentes a la representación, mientras el morfológico separa los componentes de la imagen. En el compositivo se estudia la forma en que se relacionan esos elementos y en el enunciativo se intenta leer lo que la representación comunica. La interpretación global es el resultado de una lectura integral de la manifestación visual.

Lo que nos parece eficaz en esta metodología es que el proceso analítico funciona para alcanzar distintos niveles de profundidad. Este enfoque resulta importante en relación con la muestra de portadas estudiadas ya que, entre ellas hay una variación notable en cuanto a información, técnicas y contenido. El éxito alcanzado en esta elección metodológica consiste, precisamente, en aplicar una visión flexible al análisis de un grupo heterogéneo de representaciones visuales correspondientes a *Iberia*, de Isaac Albéniz.

⁸ A. Swann, *Bases del diseño...*, p. 63.

⁹ Javier Marzal Felici, *Cómo se lee una fotografía*, Madrid, Cátedra, 2007. El autor de este libro es el director del grupo de investigación *Itaca*, sigla que significa “investigación en tecnologías aplicadas a la comunicación audiovisual”. Aunque el libro se enfoca al estudio de la fotografía, creemos que su perspectiva metodológica puede aplicarse y adaptarse al análisis de una representación visual.

¹⁰ Debido a que cada uno de estos estadios contiene una serie de subniveles y de elementos a tener en cuenta durante el análisis, recomendamos la lectura de las páginas indicadas a continuación, a quien desee conocer más sobre el tema: J. Marzal Felici, *Cómo se lee...*, pp. 169-229.

4.1 PRIMERAS REPRESENTACIONES VISUALES

La representación visual en las carátulas de las grabaciones es heredera de las imágenes gráficas que decoraban, a su vez, los frontispicios de las partituras en los siglos XIX y XX. En un trayecto histórico de *Iberia* observamos que, efectivamente, hay una conexión entre la grafía asumida en las portadas de los discos y los motivos representados en las cubiertas de las partituras.

Iberia de Isaac Albéniz fue compuesta entre diciembre de 1905 y enero de 1908. Los grabados de la hija del compositor, Laura Albéniz¹¹, constituyen la primera asociación visual a esta música y aparecen en las portadas de los cuatro cuadernos publicados por la editorial Mutuelle.

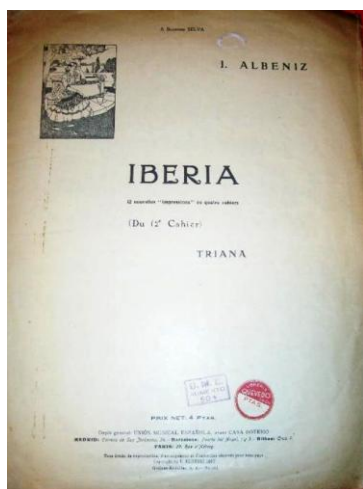


Ilustración 4-1 Partitura de Iberia frontispicio de 'Triana'



Ilustración 4-2 Detalle del 1er grabado de Laura Albéniz

Como primera ilustración (4-1) incluimos la portada de la partitura de 'Triana' para ejemplificar la información de referencia que en ella aparece¹². Aspectos como la dedicatoria, el nombre del compositor, el título y subtítulo generales de la obra, el título de la pieza, el precio, la responsabilidad editorial y los derechos de autor, resultan datos esenciales para catalogar una edición con precisión.

La segunda ilustración (4-2) amplía, a mayor escala, el grabado situado en la parte superior izquierda de dicha portada: describe una mujer en atuendo de fiesta sentada en una fuente al lado del naranjo. Dicha escena parece evocar algún

¹¹ Laura Albéniz nace en Barcelona el 16 de abril de 1890 y muere en la misma ciudad el 3 de marzo de 1944. Como artista dejó tanto obra pictórica como literaria, aunque también exploró el dibujo y la ilustración. Lamentablemente, es muy poco lo que se sabe sobre la hija de Albéniz y desconocemos si existen los originales de las ilustraciones que adornan la partitura de *Iberia*. Una de las referencias sobre esta artista es el folleto de la Fundació Caixa de Manresa que realizó una exposición de su obra, para mayor información sobre dicha muestra véase: Pilar Parcerisas, *Laura Albéniz, 1890-1944* [Catálogo de la exposición], Manresa, Fundació Caixa de Manresa, 1993).

¹² Isaac Albéniz, "Triana" [del segundo cuaderno], *Iberia. 12 nouvelles "impresions" en quatre cahiers*. [partitura]. [s.l.], Unión Musical Española, [s.a.]. Referencia de la ilustración: Mucholibro, "I. Albeniz, Iberia, Triana, 12 paginas, 36x27 cm, Grabado, A Blanche Selva", Asturias (España), [www.todocoleccion.net](http://www.todocoleccion.net/i-albeniz-iberia-triana-12-paginas-36x27-cms-grabado-blanche-selva~x13684369) imagen: '13684369', <http://www.todocoleccion.net/i-albeniz-iberia-triana-12-paginas-36x27-cms-grabado-blanche-selva~x13684369> [consulta. 21 noviembre 2010].

jardín de Andalucía. El libro *Isaac Albéniz, artista y mecenas* incluye una reproducción de esta aguafuerte sobre papel que lleva por título: “Sevillana en el Jardí” e indica que fue realizada en París en 1906¹³.

En la tercera ilustración (4-3) se puede observar otro de los grabados de la hija de Albéniz para esta edición. La imagen muestra a tres mujeres vestidas con trajes de fiesta en el mismo jardín que evoca la anterior ilustración. Los grabados incluidos en esta partitura de *Iberia* están relacionados con lo andaluz y, en ese sentido, concuerdan con algunas de las primeras representaciones visuales incluidas en los discos de vinilo. A lo largo de la historia, como veremos más adelante, dicha temática resurgirá de forma ocasional.



Ilustración 4-3 Detalle del 2do grabado de Laura Albéniz

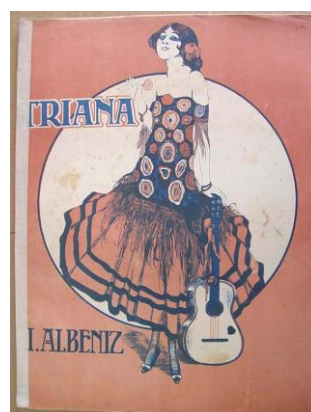


Ilustración 4-4 Portada de una partitura de ‘Triana’

En la cuarta ilustración (4-4)¹⁴ aparece la portada de una reedición uruguaya (ca. 1910) de ‘Triana’ que recrea la misma temática. Por supuesto, las publicaciones de la partitura de *Iberia* siguieron su propia línea de diseño; sin embargo, no haremos un seguimiento histórico de los cambios ocurridos en su devenir debido a que se sale de los límites de esta investigación.

De los tres soportes disponibles al tiempo de la composición de *Iberia*, tanto el cilindro como el disco de acetato no estuvieron tecnológicamente a la altura para registrar de manera adecuada esta serie de piezas. Es en el formato de rollo para pianola en el que se comercializan algunos fragmentos de la colección. Más adelante, en la tercera década del siglo XX, empiezan a publicarse las primeras grabaciones en disco de pizarra de los trozos más populares de esta obra; no obstante, en ese momento ya se comercializaban sueltas todas las piezas de *Iberia* en el soporte de rollo.

¹³ Los datos técnicos de esta obra son: «Laura Albéniz. *Sevillana en el jardí*. Aguafuerte sobre papel, 17, 5 x 11 cm (dibujo) 31 x 24,5 cm (soporte). París 1906». Incluye la siguiente dedicatoria: «Laura Albéniz / a la Baba de su nieta pequeña / París = 12 de febrero de 1906 =>». En: Joana Alarcón Hernández et al, *Isaac Albéniz: artista i mecenes*, [Barcelona], Museu Diocesà de Barcelona, [2009].

¹⁴ Isaac Albéniz, *Triana* [Iberia] [partitura], Montevideo (Uruguay), Casa Alonso, ca. 1910. Referencia de la ilustración: Omar, “Albéniz Triana 1910 color music sheet spanish dancer 2”, Montevideo (Uruguay), www.ebay.com imagen: ‘DSC05393’, http://cgi.ebay.es/ALBENIZ-TRIANA-1910-COLOR-MUSIC-SHEET-SPANISH-DANCER-2-/360107757323?pt=LH_DefaultDomain_0&hash=item53d8184f0b [consulta: 9 junio 2010].

Como se observa en la quinta ilustración (4-5), el rollo para pianola que hemos tomado como ejemplo incluye en su cabecera la información básica del registro y muestra un arreglo modernista característico de la marca Victoria¹⁵. En el centro de la ilustración aparece una etiqueta con la referencia que identifica al rollo y su contenido. Este tipo de decoración resultaba bastante homogénea, aunque habría que decir que los adornos de la Fábrica de Rollos Victoria eran más elaborados que los de otras compañías.



Ilustración 4-5 ‘El puerto’ rollo de pianola Victoria

En párrafos anteriores se comentó que puede existir un parentesco entre las portadas de la partitura y de la grabación. La siguiente ilustración (4-6) corresponde a una reedición de 1948 de la partitura de ‘Triana’, cuya composición se enmarca por los motivos florales que encuadran el retrato del compositor en el centro de la portada¹⁶.

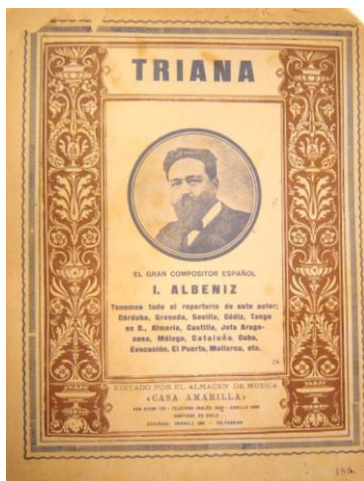


Ilustración 4-6 Triana, partitura

¹⁵ Isaac Albéniz, “El Puerto, de la *Suite Iberia*” [rollo para pianola], [La Garriga (Barcelona)], Marca Victoria, nº de cat. 1097. Referencia de la imagen contenida en la ilustración. Muebles Frutos, “Rollo de música para pianola ‘El puerto’ Albéniz”, Asturias (España), 30/01/06 www.todocoleccion.net imagen: ‘11576191’, <http://209.85.229.132/search?q=cache:2auTABsaaU0J:www.todocoleccion.net/rollo-musica-para-pianola-puerto%C2%B4%C2%B4-albeniz~x11576191+albeniz+rollo+de+pianola&cd=4&hl=es&ct=clnk&gl=es> [consulta: 13 agosto 2009].

¹⁶ Isaac Albéniz, “Triana” [*Iberia*] [partitura], Santiago de Chile, Almacén de Música Casa Amarilla (ed.), 1948. Referencia de la ilustración: Fallingfragments, “Partitura de piano antigua, musica Albeniz, Triana”, Chile, www.mercadolibre.cl imagen: ‘83906639ip4’, http://articulo.mercadolibre.cl/MLC-14298409-partitura-piano-antigua-musica-albeniz-triana-_JM [consulta: 13 agosto 2009].

Una representación similar en diseño es, precisamente, lo que ocurrió en la ilustración anterior. Solo habría que advertir que se trata de dos documentos diferentes en papel, aunque el primero es capaz de producir sonidos al ser leído en una pianola.

El soporte de rollo fue sustituido por el disco eléctrico de 78 rpm. En este tipo de disco, propio del segundo cuarto del siglo XX, las primeras grabaciones de piezas de *Iberia* no incluyen representación gráfica en la portada. La historia de la industria discográfica señala que: «[...] hacia 1910 el enviar y vender discos con fundas de papel se había convertido en una práctica estandarizada. Toda la información relevante se imprimía en la etiqueta del disco y pronto se volvió una práctica común que la funda tuviera un hoyo en el centro que permitiera ver la etiqueta»¹⁷.

En este tiempo, era habitual que el disco se guardara en un cartón blanco para protegerlo y no existía aún la prioridad de decorar ni de comunicar por medio de texto a través de esta superficie de papel. No obstante, como excepción, algunas tiendas distribuidoras imprimieron sus nombres en las fundas de ciertos discos. Asimismo, el sello Victor también incluye texto en varias de sus grabaciones. Más adelante, en la cuarta década del siglo XX, se produjeron algunas fundas pioneras que contienen tanto tipografía como diseños que hacen una sencilla referencia a la música o al intérprete¹⁸.



Ilustración 4-7 Gonzalo Soriano, 'Evocación', disco de 78 rpm

Se muestra en la ilustración 4-7 la etiqueta de una grabación de 'Evocación' realizada en este periodo¹⁹. A diferencia de soportes precedentes (la partitura y el rollo), en este formato el nombre de la pieza y del compositor

¹⁷ Dominy Hamilton, "Introduction", en Roger Dean; David Howells (comp.), *Album cover album*, v. 4, Omnibus Edition, (textos: Dominy Hamilton, Colin Greenland, Bob Fisher), Limpsfield (UK), Dragon's World, 1987, p. 14.

¹⁸ En el v. 4 de *Album cover album* se puede observar un interesante grupo de 10 fundas protectoras de discos de 78 rpm que incluyen algún tipo de diseño. R. Dean; D. Howells, *Album cover...*, pp. 14-15.

¹⁹ Gonzalo Soriano (int.), "Evocación", *Iberia*, Isaac Albéniz [disco de 78rpm]. England, The Gramophone Co., His Master Voice, C.3799, D.L. 1950. Referencia de la ilustración: Omar, "Gonzalo Soriano plays Falla-Albeniz HMV C 3799 piano 78", Montevideo (Uruguay), www.ebay.com imagen: '5d_1_b', http://cgi.ebay.com/GONZALO-SORIANO-plays-Falla-Albeniz-HMV-C-3799-PIANO-78-/360201007921?cmd=ViewItem&pt=LH_DefaultDomain_0&hash=item53dda73331 [consulta: 9 junio 2010].

exhiben un tamaño menor de letra para resaltar el nombre del sello discográfico y el número de catálogo.

Las primeras portadas decoradas de discos de música clásica aparecieron poco antes de 1940. Fue Alex Steinweiss, director de la división de arte de la American Columbia, quien realizó los primeros diseños de carátula para los discos de pizarra que ya entonces se comercializaban²⁰. El formidable éxito de ventas de esos ejemplares hizo que las compañías discográficas decidieran decorar un número representativo de portadas para aquellos discos significativos de sus catálogos²¹.

Dominy Hamilton describe las características de diseño, en aquella década, de la siguiente forma: *a)* las portadas eran impresas en un papel que se pegaba a la tapa del álbum; *b)* generalmente eran dibujos, aunque de manera excepcional pudieran incluir la imagen superpuesta del artista; *c)* los diseños eran elaborados por especialistas independientes (*free-lance*) y, con frecuencia, dichas creaciones fueron reutilizadas para diferentes álbumes por los sellos discográficos²². El último inciso es importante —como veremos más adelante— ya que algunos proyectos de carátula de *iberia* presenten un molde genérico elaborado por las compañías de discos para una serie de grabaciones de música clásica.

Las siguientes dos ilustraciones (4-8 y 4-9) exponen portadas pertenecientes a la grabación parcial de *Iberia* que Claudio Arrau realizó entre los años 1946 y 1947²³. En el ejemplo de la izquierda se muestra la portada del set de discos de 78 rpm (MM757) producido por Columbia²⁴. La composición visual incluye una flor que sirve de marco para la referencia textual a la música contenida en el álbum. La tipografía del sello discográfico también es fija, pero cambian los colores que sirven para diferenciar las distintas grabaciones de una misma serie. El diseño del MM757 fue reutilizado para la carátula del set MM 872 y contiene una versión completa de *Estampes* de Debussy, publicado por el mismo sello.

²⁰ H. Scherg, *Classique: Cover art...*, p. 7.

²¹ Valdría la pena comentar que la primera portada del mundo fue realizada por Alex Steinweiss en 1938 y apareció en el álbum titulado “Rogerts-Hart: Musical Comedy Hits”, producido por Columbia Records. Para mayor información, véase el siguiente enlace: <http://www.undependent.com/blog/2008/01/13/the-worlds-first-album-cover-alex-steinweiss-greatest-hit/> [consulta: 25 febrero 2010]. Para una muestra de sus portadas véase el siguiente sitio Web: Robert Berman Gallery, *Alex Steinweiss: creator of the album cover* www.alexsteinweiss.com [consulta: 20 marzo 2010]. Es importante hacer notar que existen algunos críticos que ponen en entre dicho el lugar que se le quiere dar a este pionero de las portadas de disco. Por un lado existen los que le dan todo el crédito de haber inventado la carátula de disco como concepto y, por otro, aquellos que piensan que el concepto ya existía. Nosotros nos posicionamos en un punto medio, creemos que hay una transferencia de otras artes, como los carteles y los frontispicios de partituras, entre otras, que fueron adaptadas a la carátula de disco y aunque existieron ejemplos de representaciones visuales anteriores a la llegada del Steinweiss a Columbia, su cargo de director, la firma de sus trabajos y su distinguido lenguaje visual, ciertamente le convierten es uno de los pioneros en el arte de la carátulas de discos.

²² R. Dean; D. Howells, *Album cover...*, p. 15.

²³ Según la información incluida en la reciente reedición de 2006 por United Archives (UAR-008.4), esta versión parcial de Arrau fue realizada en los días: 18 de diciembre de 1946; 12, 15 y 28 de agosto de 1947; y 2 de octubre de 1947.

²⁴ Claudio Arrau (int.), “Albéniz / Iberia, Books I and II. / Columbia MM 757 / USA” [disco de 78 rpm], www.arrauhouse.org imagen: ‘11_78_Columbia_AlbenizIberia_MM757’, http://www.arrauhouse.org/content/phot_11_78rpm.htm [consulta: 10 junio 2010]. La carátula del disco de Debussy mencionada en el texto puede ser consultada también en este enlace.

Por otro lado, el ejemplo situado a la derecha es una reedición, en disco de vinilo, del registro sonoro realizado por Arrau²⁵. La portada cuenta con un diseño menos genérico al incluir un dibujo de lo que parece ser una silueta de una mujer española. Este esbozo sigue la línea clásica introducida en los primeros diseños de partitura incluidos en las ilustraciones 4-2, 4-3 y 4-4.

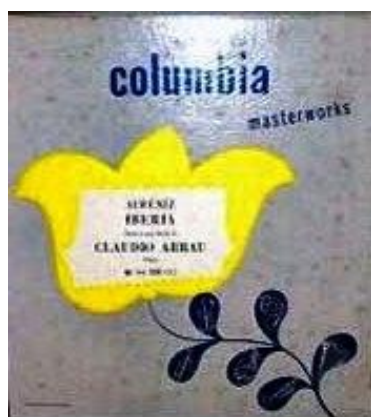


Ilustración 4-8 Claudio Arrau, Iberia, cuadernos I y II, disco de 78 rpm



Ilustración 4-9 Claudio Arrau, Iberia, cuadernos I y II, disco de 33 rpm

Estos registros parciales de Arrau fueron reeditados en 2006 e incluidos en un set de cuatro discos compactos publicado por United Archives²⁶. El diseño del producto es muy llamativo ya que el embalaje es una caja de cartón que contiene los discos y un folleto de 20 páginas. Los CD presentan en la cara superior un aspecto de vinilo, donde se puede observar los microsurcos característicos de un disco de 33 rpm y una etiqueta al centro. Además, cada disco tiene su propia funda de cartón. En definitiva, dicha presentación retro está basada en los álbumes LP que contaban con una caja, un folleto y los discos de 33 rpm con su funda cada uno²⁷.

Comentamos brevemente los discos de 45 rpm de Pilar Bayona. Esta artista llegó a interpretar *Iberia* en varias ocasiones y aunque recibió una propuesta para grabar la integral, al final sólo registró siete de las doce piezas de la colección y,

²⁵Claudio Arrau (int.), “Albéniz / Iberia Books I & II. ML 4794 / 1 12-inch record (USA)” [disco de 33 rpm], Serie Masterworks, www.arrauhouse.org imagen: ‘12_vinyl_ColumbiaSony_Albeniz_IberiaIeII_xxx’, http://arrauhouse.org/content/phot_12_individualreleases.htm [consulta: 10 junio 2010]. En dicha página aparece una reedición canadiense en vinilo de la grabación parcial de Arrau; el diseño también es genérico. Claudio Arrau (int.), “Debussy / Estampes. Pour le piano. / Columbia MM 872 / USADebussy” [disco de 78 rpm], Serie Masterworks, www.arrauhouse.org http://www.arrauhouse.org/content/phot_11_78rpm.htm [consulta: 10 junio 2010].

²⁶Claudio Arrau (int.), *Claudio Arrau: birth of a legend. U.S. Columbia recordings (1946-1950), new remastering* [reedición: CD], (notas: André Tubeuf; remasterización: Art & Son Studios, Paris; productor: Eric Guillemand), [Alemania], United Archives UAR-008.4, 2006.

²⁷Por otra parte, habría que decir que el sitio www.arrauhouse.org califica esta reedición así: «grabaciones mono remasterizadas a un sonido muy bueno. Diseño inteligente». En: ArrauHouse, “Recent developments. United Archives: UAR008.4 4CDs ADD”, www.arrauhouse.org Disponible en: http://arrauhouse.org/content/rece_recentdevelopments.htm [consulta: 20 abril 2011]. Texto original: «Mono recordings remastered to very good sound. Smart design». La Biblioteca de Cataluña cuenta con un ejemplar disponible para consulta.

por tanto, quedan también fuera de nuestro estudio iconográfico²⁸. No obstante, las carátulas de la edición original se pueden consultar en la página Web dedicada a esta pianista²⁹.

Las ilustraciones 4-10³⁰ y 4-11³¹ contienen dos portadas de una reedición publicada en Barcelona por el sello Vergara en 1963³², dichos diseños son similares a los originales producidos por Lumen en 1955. La diferencia consiste en que la reedición presenta sólo un extracto de la imagen original ya que se suprimió la parte inferior que muestra la calle correspondiente a la fachada representada. Asimismo, se modificó el molde de la tipografía.

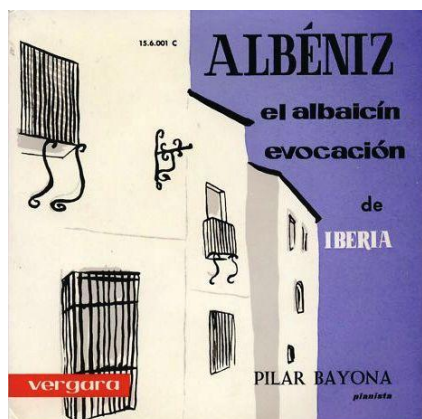


Ilustración 4-10 Pilar Bayona, selección Iberia, disco de 45 rpm

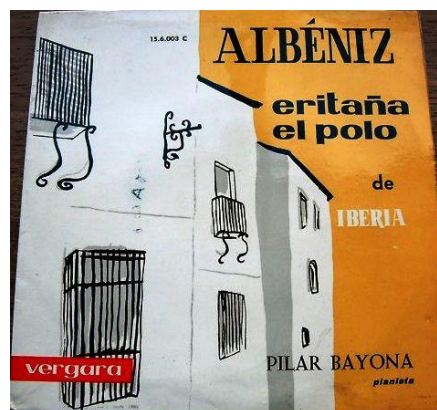


Ilustración 4-11 Pilar Bayona, selección Iberia, disco de 45 rpm

Estos diseños tempranos incluidos en sencillos de 45 rpm tendrán una continuación en algunas portadas de discos LP posteriores. La característica común, que entre sí las une, es que reproducen un rincón cualquiera de algún pueblo andaluz sin señalar un entorno geográfico específico, de la misma manera que Albéniz evoca en su música simplemente la esencia de las atmósferas sonoras de Andalucía.

²⁸ «En estos años toca la integral de "Iberia" de Albéniz en cuatro ocasiones. En 1955, por indicación de Alexis Weissenberg, que conoce esta interpretación, es requerida por una firma discográfica francesa para grabar la suite, aunque no llegan a editarse más que siete de las doce piezas». En: Archivo Pilar Bayona, "Biografía" [en línea] www.pilarbayona.es Madrid. Disponible en: <http://pilarbayona.es/castellano.htm> [consulta: 20 noviembre 2010].

²⁹ www.pilarbayona.es.

³⁰ Pilar Bayona (int.), "Albéniz. El Albaicín, Evocación" [disco de 45 rpm], Barcelona, Vergara, D.L. 1963. Referencia de la ilustración: Seudónimo rbc11111, "Disco vinilo Single 7" Pilar Bayona (Albeniz)", Madrid (España). www.ebay.es imagen: 'PilarBayona_AlbaicinEvocacion_1', http://cgi.ebay.es/Disco-vinilo-Single-7-Pilar-Bayona-Albeniz-/330519661179?pt=LH_DefaultDomain_186&hash=item4cf481ca7b [consulta: 17 enero 2011].

³¹ Pilar Bayona (int.), "Albéniz. Eritaña, El Polo" [disco de 45 rpm], Barcelona, Vergara, D.L. 1963. Referencia de la ilustración: Seudónimo rbc11111, "Disco vinilo Single 7" Pilar Bayona (Albeniz)", Madrid (España). www.ebay.es imagen: 'PilarBayona_EritanaPolo_1', <http://cgi.ebay.es/ws/eBayISAPI.dll?ViewItem&item=330519661200> [consulta: 17 enero 2011].

³² Los datos acerca de la publicación de esta reedición de la grabación de Bayona los tomamos del catálogo en línea del Centro de Documentación Musical de Andalucía <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical/opencms>. Dicho archivo cuenta con un ejemplar del sencillo conteniendo 'Eritaña' y 'El Polo' [Ficha 8962], http://www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical/biblioteca/biblio_det.php?id=8962& [consulta: 21 enero 2009].

4.1.1 Los formatos

Iberia de Isaac Albéniz fue compuesta en la primera década del siglo XX y, medio siglo más tarde, apareció en el mercado discográfico el primer registro integral de esta obra en el soporte de vinilo. Teniendo en cuenta esta última circunstancia y respecto a las posibilidades gráficas de cada formato, dedicamos unas líneas sobre las características de los soportes, a partir del disco de vinilo de 33 rpm.

En 1948 la American Columbia saca al mercado el microsurco, formato que revolucionaría el mundo de la música clásica debido a su mayor capacidad en cuanto a duración temporal, lo que hizo posible una rápida sustitución de éste por el disco de 78 rpm. Además de los avances tecnológicos del nuevo medio de grabación, también se generalizó la representación visual de las portadas de los discos como elemento importante en la promoción y venta de grabaciones.

Durante la era del LP, los artistas gráficos tuvieron a su disposición un plano de 30 x 30 cm. para plasmar sus ideas sobre la grabación que debían ilustrar, superficie que podía ser mucho mayor en el caso de los álbumes. Algunas veces, este espacio visual se convirtió en manifiestos pictóricos que levantaron polémica y marcaron una época dentro de la música popular. En este sentido, la diseñadora Alison Fielding, directora de arte de la importante compañía discográfica inglesa Beggars Group, comenta: «En el pasado, la carátula de un disco reflejaba simultáneamente los cambios culturales y políticos del momento, y siempre ha sido un área del diseño donde ha existido cierta libertad para la expresión visual»³³.

Iberia estuvo disponible tanto en versiones parciales como integrales a partir de la segunda mitad del siglo XX, gracias a la capacidad del disco de 33 rpm. Metodológicamente habría que distinguir entre la música grabada y la representación visual de la carátula. El material gráfico de un registro integral se refiere totalmente a esta colección de piezas de Albéniz, mientras que una versión fragmentada puede aparecer acompañando a la música de otros compositores y, en este caso, no es posible relacionar la portada con la obra de un solo autor.

Por consiguiente, en los siguientes apartados de este capítulo enfocaremos nuestra atención en las versiones integrales con la intención de ganar en precisión, aunque puntualmente mencionaremos algunos registros parciales relevantes. Como una misma grabación no siempre cuenta con una única portada, se dará prioridad a las primeras representaciones gráficas publicadas y, en general, se procederá a distinguir entre la primera publicación y las posteriores reediciones. En aquellos pocos casos en que desconocemos la edición original, se dará información sobre la primera reedición.

El siguiente formato comercial fue el casete, el cual sería considerado un producto menor ya que funcionaba en el mercado como una opción suplementaria al aparecer en fecha posterior a un álbum LP y replicar la misma carátula que la edición original. Para el diseñador Martin Colyer «los casetes tienden a ser cosa secundaria»³⁴. No obstante, dicho autor sugiere que se decida adecuadamente como se adaptará el diseño inicial para darle una buena presentación: «Cuando el

³³ Charlotte River, *Diseño de portadas y packaging para CD* (trad. Silvia Pujol), Barcelona, Gustavo Gili, 2006, p. 155.

³⁴ Martin Colyer, *Como encargar ilustraciones*, (versión castellana de Eugeni Rosell i Miralles), Barcelona, Gustavo Gili, [1994], p. 114. Colección: Manuales de diseño.

director artístico ve el boceto, es importante que tenga en cuenta el casete y discuta si se va a recortar el boceto o se hace otro arte final. Es preferible un segundo original, de forma que no se recorte simplemente el original al tamaño del cassette y parezca que se le ha considerado poco»³⁵.

Continuando con la historia del soporte sonoro, en 1982 Philips presenta el CD-player (reproductor de disco óptico) y edita los primeros discos compactos de manera comercial. Este nuevo soporte, aparte de representar un paso tecnológico hacia delante con respecto al vinilo y el casete, también ocasionó una modificación sustancial en las carátulas que se verían reducidas de tamaño, lo cual implicó un cambio estético tanto desde el punto de vista del diseñador gráfico como del discófilo. La diseñadora Charlotte River explica esta permutación estética de la siguiente manera:

Cuando la funda de 30 cm de lado del vinilo se redujo al formato de 12 x 14 cm del CD se perdió con ello un cierto sentido estético. Para el comprador, no era tan placentero contemplar una hilera de CD como buscar entre un montón de vinilos. El diseñador, por su parte, debía adaptarse a unas dimensiones y unas demandas de diseño completamente diferentes. Este cambio de formato exigía un enfoque nuevo en la creación de portadas y, desde entonces, los diseñadores han intentado obtener el máximo rendimiento de las oportunidades que se les han presentado³⁶.

En efecto, tal solución significó un cambio radical que requirió un ajuste, tanto de la industria como de la sociedad de consumo acostumbrada al tamaño generoso de los discos de vinilo. También valdría la pena mencionar que la caja de CD (Jewel CD case) fue desarrollada por Peter Dooson, afiliado a la compañía Philips, quien en 1981 empezó a definir un nuevo empaque para la novedosa tecnología que estaba por salir al mercado discográfico. Los requerimientos del proyecto implicaban que la caja mantuviera plano el disco, lo protegiera de raspaduras y realizara el aspecto de alta tecnología del nuevo soporte sonoro.

La solución dada por el diseñador es conocida por todos, al estar vigente en el mercado durante casi treinta años: una caja de plástico transparente con sitio para contener la carátula, el libreto y un enganche que sostiene el disco compacto³⁷.

Sin embargo, tal cambio se dio de manera paulatina ya que en 1983, año en que apareció el soporte de CD, el disco LP y el casete aún estaban en vigor y, dependiendo de la zona discográfica comercial, dicha variedad de formatos se mantuvo por más o menos una década. A veces, se requería una pequeña modificación del diseño de la portada para adaptarlo a esos tres embalajes. Martín Colyer escribe:

La proliferación de diferentes formatos para la música grabada exige a los directores artísticos que encarguen cubiertas que requieren tres versiones de arte final o, al menos, una ilustración que pueda ser encuadrada convenientemente de tres formas diferentes: el

³⁵ M. Colyer, *Como encargar ilustraciones...*, pp. 114-115.

³⁶ C. River, *Diseño de portadas...*, p. 26.

³⁷ Philips, *A jewel of idea* [en línea: PDF]. Disponible en: http://doodson.com/people/people/doodsons_assets/PeterDoodson_Philips.pdf [consulta: 28 de abril 2010]. Disponible también en el sitio Web de Philips. En: Philips Research, "The history of the CD-The 'Jewel Case'. A jewel of idea", <http://www.research.philips.com/technologies/projects/cd/jewelcase.html> [consulta: 28 abril 2010].

formato LP es cuadrado, el cassette es rectangular (proporción 1:1, 57), mientras que el compacto también es rectangular pero de diferentes proporciones (1: 1,17)³⁸.

Los soportes de disco de vinilo y casete desaparecieron gradualmente del mercado discográfico en la década de los noventa, mientras que el disco compacto se convertía en el formato físico imperante hasta nuestros días. En este sentido, Charlotte River, en su libro sobre diseño de portadas, expone lo siguiente:

Cuando apareció [el CD] en los años ochenta, la música se presentaba simultáneamente en tres formatos —vinilo, casete y CD— y muchas discográficas y diseñadores basaban el diseño de sus carátulas en la reproducción a escala de las imágenes creadas en LP. Pero, a medida que el CD afianzaba su predominio, los diseñadores empezaron a dirigir sus esfuerzos experimentales hacia el pequeño estuche de plástico que se abre en bisagra, en lugar de a la funda plana de 30 cm de lado³⁹.

La caja de plástico ha sufrido tan sólo una modificación con la finalidad de mejorar su diseño. Se trata del formato conocido como digipack, una especie de híbrido compuesto tanto por plástico como por cartón cuyo nombre original es Digipak® en la patente que pertenece a la compañía AGI Incorporated⁴⁰. La nueva caja protectora representa una alternativa a la típica de metacrilato:

El *digipack*, en todos sus formatos, se está convirtiendo en un sustituto práctico y aceptado de la caja de metacrilato. Esta funda de cartón de una pieza con una bandeja de plástico adherida para colocar el CD recuerda a las fundas dobles de los LP, es más respetuosa con el medio ambiente y su formato permite mucho más flexibilidad en el trabajo que la caja estándar. La bandeja en la que se sitúa el disco está disponible en multitud de colores y puede colocarse en el centro, a la izquierda o a la derecha. Este packaging consiste en varios paneles que se pueden contar entre cuatro y diez caras que pueden doblarse en múltiples combinaciones y permite la inserción de libretos mediante bolsillos o troqueles⁴¹.

Debido a sus desventajas comerciales, este tipo de empaquetado no tiene una presencia tan señalada en el mercado discográfico y, hasta el momento, sólo ha aparecido en cuatro grabaciones integrales de *Iberia*: las firmadas por Rosa Torres-Pardo, Bernard Job, Marisa Montiel, Yoram Ish-Hurwitz y Artur Pizarro.

Incluso el *digipack*, que se ha convertido en una alternativa relativamente común a la caja de plástico y es el que muchos diseñadores prefieren, se ha encontrado con reticencias por parte de otros sectores de la industria. El *digipack* no es solamente más caro en la fase de producción, sino que tampoco se adapta a los sistemas de distribución en muchos aspectos que podrían ser triviales pero que económicamente son significativos, pues la mayoría de distribuidores y minoristas prefieren la conveniencia por encima de la innovación porque es más barata. El *digipack* se estropea fácilmente durante el transporte y es mucho más caro reciclar los ejemplares estropeados que reemplazar las cajas de plástico agrietadas. Además, la fabricación del *digipack* requiere más tiempo, por lo que, además de alargar el proceso de producción, hace más difícil cumplir los plazos de entrega. También pueden aparecer problemas a la hora de su colocación en los

³⁸ M. Colyer, *Como encargar ilustraciones...*, p. 112.

³⁹ C. River, *Diseño de portadas...*, p. 11.

⁴⁰ AGI Incorporated, *Compact disc package and a method of making same* [Embalaje de disco compacto y un método para hacer el mismo] [Patente], (inventor: Donald W. Kosterka), US, solicitud: 11 julio 1986; publicada: 1 diciembre 1987. Disponible en: <http://www.google.com/patents?vid=4709812> [consulta: 20 marzo 2011].

⁴¹ C. River, *Diseño de portadas...*, p. 17.

expositores de las tiendas y de protegerlos con los sistemas de seguridad, que están hechos para proteger las cajas de plástico estándar⁴².

Desde hace dos años, hemos detectado una conducta nueva como tendencia general en el mercado. Consiste en presentar primero la versión digital en formato MP3 antes de publicar la versión física, ya sea en CD, SACD o DVD. Esta acción virtual suprime la experiencia visual de observar físicamente el disco en el punto de venta estándar. Aunque dicha práctica comercial permite la posibilidad de tener el álbum con anticipación a la fecha de publicación oficial, la imagen que suele acompañar a la grabación en los portales comerciales electrónicos se conoce a través de un archivo digital de baja resolución.

No obstante, como consecuencia de la creciente venta de pistas de audio en MP3, los comerciantes empiezan a utilizar imágenes de mayor resolución para que la calidad original de las portadas no se pierda. Con ello, evitan el riesgo de ofrecer una mala impresión por la existencia de un deficiente archivo fotográfico digital, especialmente, de un material que no ha sido publicado en su versión física con anterioridad. Tal es el caso de la carátula que corresponde a la integral de Artur Pizarro, cuya imagen ofrece, en pequeño formato, una buena definición que alcanza sólo los 50 kb (ilustración 4-59). En la actualidad, también es posible adquirir el libreto en formato PDF al comprar el álbum MP3, como ocurre con el reciente segundo registro de Jean François Heisser (ilustración 5-18).

Asimismo, existen algunas grabaciones cuya versión física se tiene que conseguir en sitios especializados, ya que en los portales electrónicos comerciales únicamente se encuentra disponible para su compra el archivo MP3. Un ejemplo de ello es la grabación integral de Bernard Job, aparecida sólo en este formato en las filiales inglesa, francesa y alemana del sitio Web Amazon, donde no es posible obtener el disco compacto (ilustración 4-56).

Dentro del sector de la música, en la actualidad no existe una distinción marcada entre la versión física y la electrónica ya que ambas tienen su función en el mercado discográfico. El discófilo de música clásica es a su vez coleccionista y preferirá el formato físico si tiene la solvencia económica. Sin embargo, a veces resulta especialmente difícil conseguir ciertas grabaciones y en otras ocasiones el comprador sólo está interesado en una obra en concreto incluida en un CD. En esos casos se inclinará por la versión electrónica en MP3, formato que permite adquirir tanto el álbum como las pistas correspondientes de manera separada.

En ese sentido, pensamos que mientras el trabajo visual y textual que acompaña a un registro sonoro sea de calidad, el discófilo optará por comprar música en su versión física⁴³. Por tanto, si las discográficas desean seguir produciendo grabaciones en disco óptico tienen que ofrecer al comprador material extra no disponible en la versión electrónica:

Por la naturaleza del packaging del CD, es obvio que el consumidor no puede ver el volumen total del trabajo creativo hasta que quita el envoltorio. La portada debe intrigar, debe seducir al consumidor potencial con la idea de lo que puede encontrar en el interior. Una vez retirado el envoltorio de celofán, el interior debería compensar el esfuerzo en

⁴² C. River, *Diseño de portadas...*, p. 19.

⁴³ Chris Murphy fundador de Fällt (una compañía irlandesa, surgida a mediados de 1990, que publica tanto música en formato digital como en CD), opina que «es un error hablar de que la música distribuida electrónicamente sustituirá a la distribuida físicamente. Hay muchas cosas que no pueden conseguirse a través de la pantalla: un relieve, un troquel, un plegado creativo o la apariencia de los distintos tipos de papel» (citado en, C. River, *Diseño de portadas...*, p. 154).

términos musicales y gráficos. Es importante, en particular a partir de la proliferación de la música descargable, que los consumidores reciban un trabajo creativo que aporte un plus al disco, algo que no pueda ser recogido en MP3⁴⁴.

La reacción de los sellos de música especializada es prestar un mayor cuidado al material anexo en sus grabaciones producidas a partir de 2009. Éstas presentan unos materiales de calidad superior en cuanto a la fotografía, tipografía y composición de las portadas, por lo que hoy la versión física de *Iberia* seguirá siendo la predominante en el sector de la música clásica.

En las siguientes secciones de esta parte de la tesis se analizarán las portadas de los registros integrales de *Iberia* que han sido agrupadas de manera temática. Cinco, son las divisiones sobre la representación visual de esta colección de piezas albenizianas. La primera de ellas se refiere a las asociaciones inmediatas de esta música, la segunda agrupa las carátulas que hacen alusión a lugares geográficos, la siguiente enfoca su atención en las imágenes abstractas, en la cuarta se comentan un grupo de portadas donde la vestimenta funciona como eje de unión entre los trajes gitano y flamenco y, en la última, se hace una valoración de propuestas visuales específicas que permiten una lectura enunciativa de los tópicos abordados. Al final, se sintetiza lo visto en estos apartados con respecto a las tendencias visuales presentes en las carátulas de las grabaciones integrales de *Iberia*.

4.2 ASOCIACIONES BÁSICAS

4.2.1 Énfasis tipográfico

La representación en diseño más sencilla es la que enfatiza su atención en la tipografía⁴⁵. En este caso, el diseñador es cuidadoso en escoger un tipo adecuado, a la vez que le otorga al conjunto una jerarquía y un equilibrio entre los rótulos de heterogénea importancia a través del tamaño, la localización y la agrupación de las líneas textuales.

Un elemento fundamental de las portadas de discos es la tipografía ya que contribuye en gran medida al éxito o fracaso de una propuesta de mercado, por tanto, no debe ser obviado. A este respecto, el publicista Luc Dupont escribe:

La tipografía que utilice puede hacer que su mensaje llegue rápidamente o por el contrario puede debilitar o contradecir el significado de su redactado. De hecho, los caracteres tipográficos, como los seres humanos, tienen su propia *personalidad*. Algunos son masculinos, otros son femeninos. El tipo de letra puede invocar cierto estilo, transmitir prestigio y calidad, [...] dar la idea de que se trata de un producto de actualidad o que respeta una vieja tradición⁴⁶.

Esta influencia de la tipografía en la composición visual de las portadas es notoria cuando va acompañada por elementos visuales y debe ser planteada aún con mayor cuidado en aquellas sin ilustración alguna. Los siguientes ejemplos no

⁴⁴ C. River, *Diseño de portadas...*, p. 82.

⁴⁵ No por ello es de menor mérito.

⁴⁶ Luc Dupont, *1.001 trucos publicitarios* (trad. y adap. Jordi Colobrans Delgado), Barcelona, Robinbook, 2004, p. 152.

cuentan con imágenes sino que incluyen elementos decorativos que funcionan como retículas visibles que dividen el área y encuadran los rótulos de las portadas.

La primera carátula que tenemos documentada corresponde a la grabación integral de Leopoldo Querol, realizada en la *Schola Cantorum* a principios de 1954. Esta portada no muestra una sugerencia visual a la música sino que se limita a enmarcar la referencia textual dentro una línea clásica de diseño (ilustración 4-12)⁴⁷.



Ilustración 4-12 Leopoldo Querol, Ducretet Thomson, álbum LP

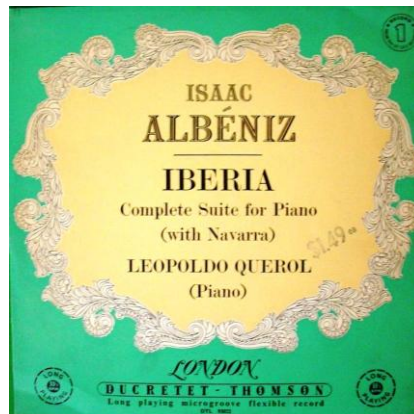


Ilustración 4-13 Leopoldo Querol, London / Ducretet Thomson, álbum LP

Dicha representación es bastante equilibrada en cuanto a la colocación de sus elementos, ya que el marco del cuadro separa los bordes de la superficie con el área central donde se agrupa la información relativa a la grabación. Es posible que la intención de la compañía discográfica fuera la de recurrir a un diseño clásico ya que, cercana ésta a cumplir sus 50 años, la carátula sugeriría su valor dentro del repertorio canónico para piano y la proyectaría como un “clásico”. El color del texto y, sobre todo, el púrpura violeta intenso del logo del sello discográfico contribuyen también a darle un toque de noble elegancia a la portada.

Por otro lado, habría que decir, como indica la estudiosa Eva Heller, que «el gris es equivalente a experiencia, respetabilidad y sabiduría»⁴⁸, y, en cierto modo, una combinación de grises podría ser tenida por “clásica”⁴⁹, por cuanto dichas características evocan, fundamentalmente, la Antigüedad. De manera complementaria, el púrpura (violeta) ha sido considerado el color del poder y se relaciona con tiempos antiguos anteriores a la conquista de Constantinopla, cuando el púrpura violeta sustituye al púrpura rojo: «En el imperio romano — señala Eva Heller— sólo el emperador, su esposa y el heredero podían llevar túnicas de color púrpura. A los ministros y altos funcionarios se les permitía llevar

⁴⁷ Leopoldo Querol (int.), “Iberia, suite complete pour piano (avec Navarra)” [disco de 33 rpm], [Francia], Ducretet Thomson, LPG 8557/8, [1954]. Referencia de la ilustración: Public Classical Music Beeld en Geluid, “Isaac Albenizlp-01048_BeG - Isaac Albeniz”, US, www.archive.org imagen: ‘Querol_Ia_600x800_Ia’, http://www.archive.org/details/lp-01048_BeG [consulta: 3 noviembre 2007].

⁴⁸ Eva Heller, *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, 1.^a ed. 8.^a tirada, (trad. Joaquín Chamorro Mielke; rev. tec. María García Freire) Barcelona, Gustavo Gili, 2007, p. 279.

⁴⁹ Para mayor información, véase, en especial, Leatrice Eiseman, *Pantone® Guide to communicating with color*, Sarasota (Florida), Graftix press, 2000, pp.96-97.

solo una orla púrpura en la túnica. [...]. El púrpura era por ley color imperial. La tinta con que el emperador firmaba era purpúrea, [...]»⁵⁰.

La grabación de Querol fue publicada conjuntamente en dos ediciones, una para el mercado francés y otra para el anglosajón. En relación con la edición inglesa-americana, realizada por el sello London / Ducretet Thomson, hay que decir que formalmente presenta una carátula similar a la impresión francesa comentada en párrafos anteriores. El énfasis tipográfico se mantuvo en la portada y el texto también está encerrado en un marco compuesto por un mismo elemento decorativo (ilustración 4-13)⁵¹. Lo que cambia es la utilización de los colores verde, amarillo y café, combinación que quizá le resta majestuosidad a la representación visual y le hace perder el toque clásico, en tonos grises, que tiene el álbum comercializado en Francia.

Como iremos viendo a través de estos apartados, el color, en efecto, juega un papel muy importante dentro de la representación de las carátulas. Es un hecho evidente y contrastable que el color aporta una dimensión añadida, casi mágica a la comunicación visual. Refleja la experiencia cotidiana del mundo y de los individuos, lo que proporciona al artista-diseñador un poderoso instrumento para expresar sentimientos, emociones y significados⁵². En ese sentido, hay que ser conscientes que cada color o mixtura de ellos comunica un mensaje que complementa a la imagen. Las oportunidades de éxito serán mayores si, como advierte L. Dupont, se «comprende que debido a los efectos de la *sinestesia*, el color sugiere cierto grado de calidad, brillo, suavidad, dureza, fuerza, prestigio, precio, temperatura, pureza, gusto, olor, feminidad o masculinidad»⁵³.

Hemos mencionado con anterioridad que la primera grabación integral la realizó Leopoldo Querol en 1954. Sin embargo, tuvieron que pasar 52 años para que apareciera una reedición en CD en 2006, producida por EMI Música France en un set de dos discos compactos (ilustración 4-14)⁵⁴.

A diferencia de la edición en LP, en este set digital no aparece *Navarra* de Albéniz, incluyéndose, en su lugar, *Goyescas* de Enrique Granados⁵⁵. La portada presenta una composición visual sobria y elegante que recuerda los tonos grises y el violeta de la versión original francesa, aunque sigue la línea de diseño de la colección ‘les rarissimes de’. Esta reedición incluye una fotografía del pianista en la contraportada del folleto y el concepto gráfico corrió a cargo del Studio Combet⁵⁶.

⁵⁰ E. Heller, *Psicología del color...*, pp. 196-197. Para otras connotaciones acerca de este color véanse las páginas 191-210 de este libro.

⁵¹ Leopoldo Querol (int.), *Isaac Albéniz: Iberia complete suite for piano (with Navarra)* [disco de 33 rpm], London (UK), Ducretet Thomson, DTL 93022/3, [1954]. Referencia de la ilustración: Member id momarecord, “Leopoldo Querol-Albeniz Iberia, Piano-Ducretet Thomson”, New York (US), www.ebay.com imagen: ‘\$(KGrHqQOKpkE1r!eJ99IBNs)IV0wv!~_3’, <http://cgi.ebay.com/ws/eBayISAPI.dll?ViewItem&item=320689750928> [consulta: 29 abril 2011].

⁵² Bob Gordon; Maggie Gordon (eds.), *Manual de diseño gráfico digital* (trad. Darío Jiménez), Barcelona, Gustavo Gili, 2007, p. 54.

⁵³ L. Dupont, *1.001 trucos publicitarios...*, p. 180.

⁵⁴ Leopoldo Querol (int.), *Les rarissimes de Leopldo Querol. Albéniz, Granados* [reedición: CD], EMI Classics, 0946 351814 2 5, © © 2006. Imagen escaneada por el autor de este trabajo a partir del set original. El envoltorio de plástico que cubría el CD al comprarlo tenía la pegatina del premio Diapason d’Or otorgado a dicha reedición.

⁵⁵ Como hemos mencionado antes, la grabación de *Goyescas* fue realizada por Querol en 1953 y publicada en disco de 33 rpm en 1956.

⁵⁶ Este estudio de diseño, a cargo de Alain Combet, se encuentra en la población francesa Mennecy. En el sitio Web www.studiocombet.com se puede conocer más acerca de su trabajo y



Ilustración 4-14 Leopoldo Querol,
integral Iberia, reedición en CD

En esa misma línea de diseño, con énfasis en la tipografía, existe una reedición de la primera grabación de Alicia de Larrocha registrada por Hispavox y producida en 1991 por Orbis Fabbri dentro de su serie 'Classica'. Los discos compactos 80 y 81 contienen *Iberia* con una carátula, de fondo color oscuro, en la que se representa, en dirección oblicua, un pentagrama con la clave de *sol* (ilustración 4-15)⁵⁷.

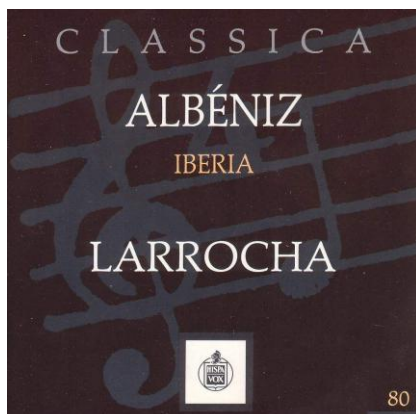


Ilustración 4-15 Alicia de Larrocha,
Hispavox (Classica), reedición CD

Debido al tratamiento de la imagen, el texto destaca de manera enfática y es por ello que hemos decidido incluirla en este apartado. Tanto el tamaño como

ver su portafolio digital [consulta: 20 mayo 2010]. Esta grabación pertenece a una serie de reediciones que llevan el título "les rarissimes de ..." y todas presentan un modelo estándar que da coherencia a la serie, el cambio se reduce prácticamente al color del texto referente al intérprete y al filete central horizontal.

⁵⁷ Alicia de Larrocha (int.), "Albéniz, Iberia" [reedición en CD], Hispavox, Classica, 80-81, Madrid, D.L. 1991. Referencia de la ilustración: allcdcovers, "Albeniz – Iberia (2003) Retail CD", 31/03/2007, www.allcdcovers.com imagen: 'Larrocha80' (Front / 937 x 933 px / 153 KB / 72 descargas hasta la fecha), http://www.allcdcovers.com/show/7923/albeniz_iberia_2003_retail_cd/front [consulta: 5 julio 2009].

el color ayudan a destacar el apellido del compositor y de la intérprete. Dicha reedición también se comercializó en casete con la misma portada.

La carátula más reciente que presenta un diseño tipográfico es la grabación integral de la pianista holandesa Henriette Rembrandt. Realizada en 2008, exhibe un modelo genérico de la serie “Les Grands Récitals” producida por el sello Cassiopée Disques. La portada incluye un marco exterior amarillo y un fondo rojo, ambos en tonalidades oscuras y opacas. El texto fue escrito en tinta de color blanco y los apellidos del compositor y de la intérprete muestran un molde de letra elaborada tipo gótico (Blackletter). El título de la obra musical y la referencia al autor están escritos en mayúsculas para diferenciarlos del resto. En la esquina inferior izquierda se sitúa el número de catálogo y en la otra orilla aparecen el logo del sello y el nombre de la serie. La contraportada, del escueto folleto de cuatro páginas, muestra una fotografía a color de la artista posando junto al piano.



Ilustración 4-16 Henriette Rembrandt, Cassiopée, CD

Como vimos en los párrafos anteriores, son pocas las integrales de *Iberia* que basan su diseño exclusivamente en la tipografía como medio de expresión ya que, en general, las carátulas suelen incluir alguna imagen además de la referencia textual. A continuación señalamos la relación visual entre esta obra y su autor.

4.2.2 Retrato del compositor

La inclusión de la imagen del compositor en la portada de un registro sonoro de *Iberia* es una posibilidad segura y fiable, al ser una asociación neutra de la música incluida en la grabación. Existen fotografías y dibujos que puede servir al diseñador gráfico para la composición de la carátula. A continuación, comentamos los ejemplos que han introducido en su diseño el retrato de Albéniz.

El sello Hispavox publica en 1962 una edición de la integral de *Iberia* realizada por Alicia de Larrocha⁵⁸. La portada incluye un extracto de una fotografía del compositor, que amplía su rostro hasta abarcar toda el área

⁵⁸ Este embalaje y portada serían reutilizados para producir en 1964 la edición mono de esta grabación estéreo. Para mayor información discográfica sobre esta grabación y el problema para identificarla como la segunda grabación de esta intérprete véase el apartado 1.2.5.1.

disponible, creando un efecto que resalta por la alta granularidad de la imagen y por ofrecer una novedosa textura que al observador actual le parecería ‘*pixelada*’ (ilustración 4-17)⁵⁹. En la parte superior, se muestra un filete angosto de color negro y, en la derecha, destaca el logo con el número del catálogo en tinta naranja⁶⁰. El área está dividida en dos partes coloreadas: la de la izquierda es de un tono amarillo y la de la derecha de tono rojo (fucsia)⁶¹.



Ilustración 4-17 Alicia de Larrocha, Hispavox, álbum LP

La contraportada también incluye una imagen donde el grano de la misma ha sido igualmente tratado (véase la ilustración 2-11). En ella, la intérprete con un vestido blanco aparece posando como si estuviera tocando el piano de gran cola en un salón espacioso con una calefacción de pared al fondo del encuadre, que el fotógrafo toma para crear la ilusión de un teclado en el perfil inferior del piano. El título se muestra en color púrpura-rosa en la parte inferior: “Obras Maestras de la Música Española / 9”. El folleto está integrado en el álbum e incluye otra imagen de la pianista tomada en el mismo espacio que la fotografía de la contraportada. Además, en la página 6 aparece el retrato del compositor vistiendo elegantemente y sentado en una silla con la mano en el bolsillo del chaleco.

Otra grabación importante que circunscribe en su portada la figura de Albéniz es el registro integral, ENY 15-16, realizado por Esteban Sánchez para el sello Ensayo. Según nuestras investigaciones, la carátula de esta primera edición es la que aparece en la ilustración 4-18. De manera complementaria, la ilustración

⁵⁹ Alicia de Larrocha (int.), *I. Albéniz, Iberia Navarra, nueva interpretación de Alicia de Larrocha* [disco de 33 rpm], Madrid, Hispavox, D.L. 1964. Referencia de la ilustración: Biblioteca Musical de Madrid, <http://catalogos.munimadrid.es/cgi-bin/opacmusical/O7457/IDe1af79bc?ACC=101> imagen: ‘MLKOB=24891923030’ (tomada el 10/06/2010; cámara DMC-FX01), <http://catalogos.munimadrid.es/cgi-bin/opacmusical/O7264/ID2643156d/NT10> [consulta: 14 junio 2010].

⁶⁰ Es probable que no se observe con claridad dicho número y el logo en la representación de la imagen, contenida en la ilustración correspondiente. No obstante, la descripción la hemos realizado a partir de la consulta física del ejemplar. En ese sentido, la imagen digital incluida aquí tiene el objetivo de servir sólo de guía al lector para que sepa de cual portada de disco estamos hablando.

⁶¹ Un disco que presenta un retrato con un diseño semejante, aunque haciendo juego entre la fotografía en blanco y negro y la de color, es el siguiente: Jean-Pierre Lacot (int.), *Entre Kafka et la B.D.* [disco de 45 rpm], (fot. Pascal Dacasa), Francia, 1983. La carátula se puede ver en: Christian Marmonnier, *Vinilos cómic*, Barcelona, Somoslibros, 2009, p. 20.

4-19 muestra la caja que contiene los dos discos LP⁶². Los llamativos colores contenidos en la portada —verde, magenta y blanco—, se usan en el embalaje de modo inverso y ello representa un atractivo contrapunto que otorga coherencia al diseño del álbum. No obstante, habría que decir que la carátula del disco es bastante estridente al estar conformada por dos colores ternarios, el verde-amarillo y el rojo-púrpura. La triada la completa un secundario, el naranja del título. Aunque esta combinación de colores es equilibrada, el efecto es, sin embargo, de sorpresa y de extrañeza.



Ilustración 4-18 Esteban Sánchez, álbum LP carátula



Ilustración 4-19 Esteban Sánchez, caja protectora del álbum

Las dos portadas de los discos son iguales con la única diferencia que el primero de ellos incluye los dos primeros cuadernos y el segundo los dos cuadernos restantes. El texto referente al compositor y a la obra es de color naranja, mientras el nombre del intérprete aparece en letras negras. Ambas carátulas incluyen, en la parte inferior, un retrato de Isaac Albéniz en color rojo oscuro. En cuanto a versiones originales de la integral, ésta pudiera ser la primera vez que se menciona la obra como “Suite Iberia”, en lugar de solo *Iberia*.

Existió otra edición de la grabación de Sánchez que también presenta el mismo número de catálogo ENY 15/16 y depósito legal de 1969. El embalaje y el diseño son afines, la diferencia ocurre en la combinación de colores empleada para cada tiraje. En la variante de la caja mostrada en la ilustración 4-20, el fondo es de color amarillo pálido casi grisáceo y los títulos presentan un tono azul oscuro sobre el rectángulo central de apariencia metálica⁶³. Las fundas de los discos son azules y muestran el retrato de Albéniz en color naranja.

⁶² Esteban Sánchez (int.), *Albéniz, Suite Iberia* [disco de 33 rpm], Barcelona, Llorach Audio, Ensayo 15-16, D.L. 1969. [caja + folleto]. Referencia de las ilustraciones: tonton.michalon. “Esteban SANCHEZ piano Albeniz Suite Iberia ENSAYO SPAIN”. Appilly (Francia), 13/abril/2010. www.ebay.fr imagen: ‘Sanchez_Iberia_LP’ (ilustración 4-18); ‘EstebanSánchez_Contraportada’ (ilustración 4-19), (imágenes tomadas el 20/03/2010; cámara DMC-f27), http://cgi.ebay.fr/Esteban-SANCHEZ-piano-Albeniz-Suite-Iberia-ENSAYO-SPAIN_W0QQitemZ270557784141QQcmdZViewItemQQptZFR_VC_Vinyle?hash=item3efe80284d [consulta: 7 abril 2010].

⁶³ Esteban Sánchez (int.), *Albéniz: Suite Iberia* [disco de 33 rpm], [Barcelona] Ensayo, [s.a.]. Referencia de la ilustración: Luis, “Re: Iberia. Impresiones para piano. Isaac Albéniz. Dedicado a Fidel”, Madrid, 3/2/2011, www.audioplanet.biz imagen: ‘albeniz’, <http://www.audioplanet.biz/t12224-iberia-impresiones-para-piano-isaac-albenizdedicado-a-fidel> [consulta: 2 abril 2011].

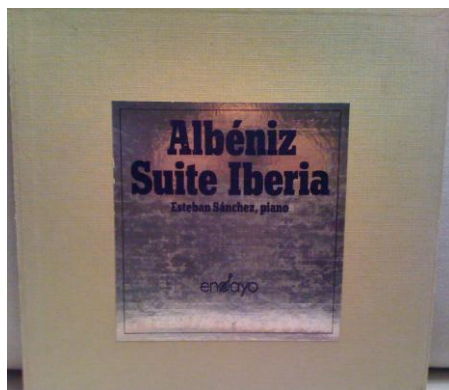


Ilustración 4-20 Esteban Sánchez, caja protectora del álbum, variante

El folleto lleva por título “Introducción a la «Suite Iberia»” con texto de Enrique Franco e ilustraciones de Luis Viñas⁶⁴. Algunos de los dibujos hacen una clara alusión a la obra de Albéniz: por ejemplo, el incluido entre las páginas 8 y 9 cuya representación de un muelle se puede ligar con ‘El puerto’ o el que cubre completamente la página 11 y que recrea la fiesta del Corpus Christi como una asociación a la tercera pieza de la colección, ‘Corpus Christi en Sevilla’. Los restantes bosquejos, aunque presentan elementos, símbolos e íconos ligados a la cultura española, no son fáciles de asociar con una pieza en específico. Es importante decir que el dibujo de la cuarta página serviría de portada a la reedición producida por Ensayo de 1981 que lleva el número de catálogo ENY 708-709⁶⁵.

La ilustración 4-21⁶⁶ contiene la fotografía original de la cual se generó la representación del álbum de Sánchez (véase la ilustración 4-18). Esta imagen también sería utilizada en una reedición por la Music Heritage Society de la primera grabación de Alicia de Larrocha (MHS 1307/1308). En esta ocasión, la carátula incluye, asimismo, la fotografía y no una representación de ella. Sin embargo, la imagen fue cortada en tres de sus lados y, por tanto, tampoco aparece completa (ilustración 4-22)⁶⁷. Si comparamos las portadas de las ilustraciones 4-18 y 4-22, el contraste, en cuanto al color, es notable. En la primera, se usan colores fuertes o estridentes para llamar la atención, mientras que en la segunda se limita al blanco y al negro para ganar en elegancia y seriedad, aunque pueda correr el riesgo de pasar desapercibida en las tiendas, por su falta de color.

⁶⁴ Los dibujos aparecen en las páginas 4, 8, 9, 11, 13, 15, 16 y 17 del folleto. Esto de acuerdo al ejemplar que consulté en la Biblioteca de Cataluña.

⁶⁵ La carátula de la reedición ENY 708-709 aparece en la ilustración 5-3 de este trabajo.

⁶⁶ Referencia de la ilustración: Guitarrería de Buenos Aires, “Galería de fotos. Isaac Albéniz”, imagen: ‘isaac_albeniz’, Buenos Aires (Argentina), <http://www.guitarreriasabsas.com.ar/galeria3.php?id=86> [consulta: 14 junio 2010].

⁶⁷ Alicia de Larrocha (int.), *Isaac Albéniz, Iberia Navarra* [reedición: disco de 33 rpm]. [US], Music Heritage Society, MHS 1307/1308, [s.a.]. Referencia de la ilustración: wayneo_55, “Alicia de Larrocha~Albeniz Iberia Navarra~MHS 1307/1308”, Lafayette (Louisiana, US), www.ebay.com imagen: ‘!BWnr3UwCGk~\$(KGrHgoOKjQEjlLmQu1cBKYSf1BR0Q~~_12’, http://cgi.ebay.com/Alicia-de-Larrocha-Albeniz-Iberia-Navarra-MHS-1307-1308_W0QQitemZ350227895172QqcmdZViewItemQQptZMusic_on_Vinyl?hash=item518b359384 [consulta: 7 abril 2011].



Ilustración 4-21 Retrato de Isaac Albéniz, fotografía



Ilustración 4-22 Alicia de Larrocha, Hispavox, reedición LP, MHS

Otro ejemplo es la reedición de la grabación de Larrocha de 1973, registrada originalmente por Decca, fue producida por Fonogram en 1984. Su carátula presenta un retrato dibujado de Albéniz, del artista Ramón Casas. Este retrato al carbón con fondo pulverizado en carmín fue realizado por Casas aproximadamente entre 1897 y 1899 ya que no está fechado. Su área mide 60 x 26,5 cm y lleva la firma del autor en el ángulo inferior izquierdo (ilustración 4-23)⁶⁸.



Ilustración 4-23 Retrato de Isaac Albéniz por Ramón Casas

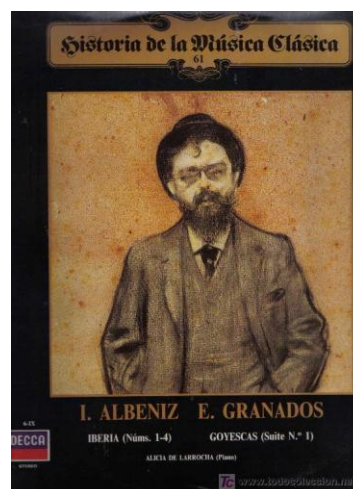


Ilustración 4-24 Alicia de Larrocha, reedición DECCA

Dentro de la carátula, sobre un fondo negro se enmarca un extracto de ese retrato mostrando al músico de la cintura para arriba (ilustración 4-24)⁶⁹. Un filete

⁶⁸ Cristina Mendoza, *Ramón Casas. Retratos al carbón*, [Colección del Gabinete de Dibujos y Grabados del Museu Nacional d'Art de Catalunya], Barcelona, AUSA, 1995, p. 36. Imagen escaneada de dicho libro por el autor de este trabajo con fines de investigación.

⁶⁹ Alicia de Larrocha (int.), *I. Albéniz, Iberia; E. Granados, Goyescas* [disco de 33 rpm], Historia de la música clásica, Madrid, Fonogram, D.L. 1984. Referencia de la ilustración: Masanas. "Lp DECCA : Albéniz - Iberia + Granados - Goyescas / Larrocha piano", Cádiz (ES), www.todocoleccion.net imagen: '6868579', <http://www.todocoleccion.net/lp-decca-albeniz-iberia-granados-goyescas-larrocha->

de color dorado opaco, situado en la parte superior, contiene el título de la colección a la que pertenece esta grabación. De manera complementaria, los nombres de los compositores están escritos en tinta dorada y para los restantes textos se utilizó una fuente de menor tamaño de color blanco.

Existe otro retrato de Albéniz, realizado por el mismo Casas, donde el compositor se muestra sentado con el sombrero en la mano. Este dibujo quizá pudiera ser utilizado, por algún diseñador gráfico, para otorgarle a la portada de una nueva versión la sensación de familiaridad junto con la novedad de la variación. Habría que precisar que este segundo retrato de Albéniz no ha sido usado en ninguna de las carátulas de *Iberia*, aunque sí fue incluido en la tercera grabación de Alicia de Larrocha como contraportada del libreto⁷⁰.

Es importante destacar que Albéniz había adquirido para su colección de pinturas dos importantes obras del pintor catalán: *Preparando el baño* y *Joven en el baño* (1985). Además, existe un óleo del mismo artista titulado *Flores deshojadas* (1894) que tiene una dedicatoria al músico, escrita en el extremo inferior izquierdo de la pintura: “*al meu amic l'eminent compositor I. Albéniz*”⁷¹.



Ilustración 4-25 Rena Kyriakou, Unique, Vox Edition (reedición CD)



Ilustración 4-26 Isaac Albéniz al piano con su hija Laura

Por otra parte, el sello Vox Unique publicó una reedición en CD de la integral de la música para piano de Isaac Albéniz grabada por la pianista RENA KYRIAKOU (ilustración 4-25)⁷². Su carátula incluye un extracto de una de las fotografías del compositor al piano. Quizá se refiere a la lámina donde aparece con su hija Laura (ilustración 4-26)⁷³ o posiblemente al retrato de Albéniz

piano-pedido-minimo-9-euros~x18135176 [consulta: 21 noviembre 2010].

⁷⁰ Asimismo, este dibujo fue utilizado es la portada del libro conmemorativo de la exposición *Albéniz leyendas y verdades* realizada en Centro Cultural Conde Duque de Madrid hace unos meses con motivo de la doble celebración del onomástico y fallecimiento del compositor. Justo Romero (comisario), *Albéniz, leyendas y verdades*, Madrid, Conde Duque, Sala de las Bóvedas, del 11 de noviembre de 2009 al 31 de enero de 2010, (textos: Justo Romero, Llúcia Gimeno, Lourdes Jiménez), [Madrid], Ayuntamiento de Madrid: SECC, [2009].

⁷¹ Traducción: “a mi amigo el eminente compositor I. Albéniz”.

⁷² RENA KYRIAKOU (int.), *Albéniz piano Works* [reedición en CD], Vox Unique, The Vox Edition, Set de ocho discos compactos. Reedición proveniente de la grabación SVBX 5403-5 [información de referencia no disponible]. imagen: ‘CDR8001’, <http://www.cd101.net/> [consulta: 11 abril 2009].

⁷³ “Isaac Albéniz amb la seva filla, ca. 1905” [fotografía]. Referencia de la ilustración: Museu de Lleida, “Albéniz. Un modernista universal (1860-1909)” [Galería de imágenes de Albéniz. Un

incluido en la ilustración 5-76 donde el músico es fotografiado solo. En cualquier caso se trata de una representación conocida y emblemática del artista español⁷⁴.

La fotografía de Albéniz está enmarcada dentro de la carátula con unos filetes de color rojo y en el superior se ubica el rotulo en tinta blanca haciendo referencia al sello original: Vox. En la parte alta de la portada aparecen el resto de los títulos en letras con tinta color rosa sobre un fondo blanco. A la izquierda de ellos se sitúa el logo de la compañía que hizo la reedición. En la composición visual destacan la imagen del compositor y el nombre del sello original, elementos que pueden ser identificados por el comprador de manera inmediata. Vox Records fue fundada a mediados de la década de 1940 y se destacó por importar y publicar a un precio módico grabaciones realizadas en Europa. En ese sentido, el discófilo americano sabe que a través de dicho sello puede adquirir recopilaciones a un buen precio, de ahí que el diseñador haya decidido destacar que se trata de una “Vox Edition” con el objetivo de atraer al consumidor en el punto de venta.

Un ejemplo ilustrativo es la grabación de *Iberia* por la pianista japonesa Uehara Yukiné, cuyos cuadernos fueron publicados por ALM Records de manera intermitente en cuatro discos compactos que contienen música de Albéniz. Las carátulas incluyen como motivo central el semblante del compositor tomado de varias fotografías conocidas del músico. En todas ellas, el retrato se repite dos veces más en relieve y en tonos menos saturados. Como marco se incluye un filete que recrea figuras de mosaicos. Los diseños y el color del fondo cambian en cada CD, aunque se mantiene la posición de rótulos que indican el título de la colección, el apellido del compositor, el nombre de la intérprete y el instrumento; en todos ellos se emplea una tipografía de color blanco. Debido a que se trata de distintos retratos del músico incluimos las cuatro portadas a continuación.

El primer volumen incluye el semblante de Albéniz con 20 años (ilustración 4-27)⁷⁵. El segundo lo muestra cuando tenía alrededor de 40 años, es un extracto de un retrato a cuerpo completo que se titula *Isaac Albéniz* y el original pertenece al Museo de la Música de Barcelona⁷⁶. El tercer CD presenta parte de una fotografía donde aparece Albéniz con su hija Laura, aunque en la carátula se ha eliminado digitalmente la figura de ella (ilustración 4-29)⁷⁷. El cuarto disco exhibe una imagen del músico tomada en 1885. Por tanto, no existe una secuencia temporal del cambio fisiológico del compositor a través de la serie

modernista universal (1860-1909)], imagen: ‘Isaac_Albeniz_al_piano_con_su_hija_Laura_1905’, <http://www.arteinformado.com/Eventos/34604/albeniz-un-modernista-universal-1860-1909/> [consulta: 20 julio 2010].

⁷⁴ Otras dos fotografías de esta serie se pueden observar en: Fundación Isaac Albéniz, “Rubinstein y tres...”, pp. 146-147.

⁷⁵ Yukiné Uehara (int.), *Albéniz, las obras para piano de Isaac Albéniz* [CD], Japón, ALM Records, 2007-2009. Referencia de las ilustraciones: ‘ALCD7110’ (v. 1) <http://translate.google.com/translate?hl=es&rurl=translate.google.es&sl=ja&tl=es&u=http://www.kojimarokuon.com/release0702.html> ; ‘ALCD7119’ (v. 2) <http://translate.google.com/translate?hl=es&rurl=translate.google.es&sl=ja&tl=es&u=http://www.kojimarokuon.com/release0802.html> ; ‘ALCD7129’ (v.3) <http://translate.google.com/translate?hl=es&rurl=translate.google.es&sl=ja&tl=es&u=http://www.kojimarokuon.com/release0811.html> ; ‘ALCD7137’ (v. 4). [consulta: 23 marzo 2011].

⁷⁶ Se puede observar una reproducción de dicho retrato en: J. Romero, *Albéniz, leyendas y verdades...*, p. 6.

⁷⁷ En el libro del Profesor Clark se pueden ver una réplica de las fotografías originales de los cuatro discos: W. A. Clark, *Isaac Albéniz: retrato...*, p. 4 y entre las pp. 174-175. La versión original en inglés varía en cuanto a la calidad y cantidad del material gráfico incluido. cf. Walter Aaron Clark, *Isaac Albéniz: portrait of a romantic*, Oxford [etc.], Oxford University Press, 1999.

de cuatro discos, además es curioso que el segundo cuaderno aparezca incluido en el volumen uno y el primer cuaderno en el disco compacto número dos.

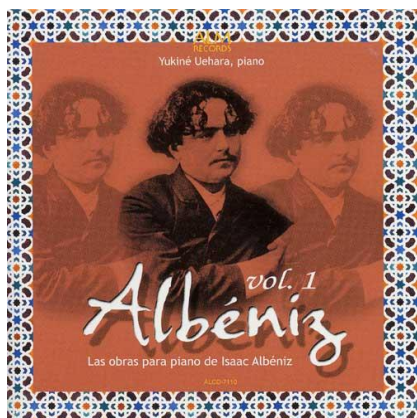


Ilustración 4-27 Yukiné Uehara, Albéniz, obras para piano, v.1

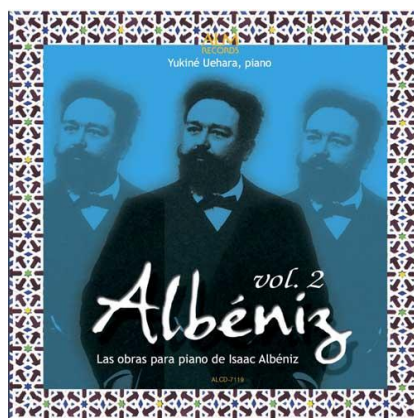


Ilustración 4-28 Yukiné Uehara, Albéniz, obras para piano, v.2

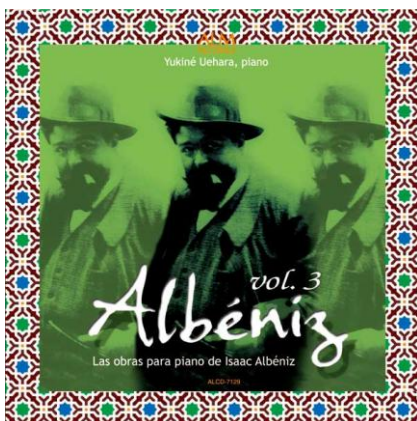


Ilustración 4-29 Yukiné Uehara, Albéniz, obras para piano, v.3

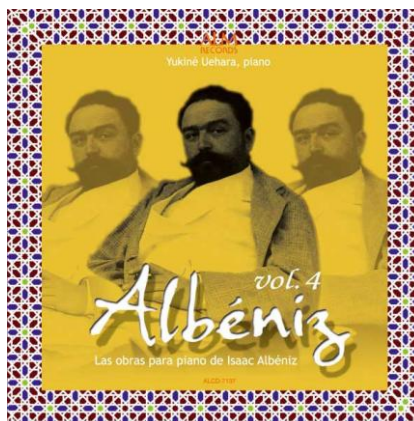


Ilustración 4-30 Yukiné Uehara, Albéniz, obras para piano, v.4

Quisiéramos hablar ahora de la segunda grabación integral de la pianista japonesa Hisako Hiseki⁷⁸. La carátula presenta un retrato clásico de Albéniz al piano acompañado de su hija Laura, c. 1905 (véase la ilustración 4-31)⁷⁹. La portada preserva la memoria del compositor mediante una fotografía familiar, ya que, como advierte M. Rojas, «[...] uno de los principios mismos del retrato es la presunción corriente de que la imagen salva al ser humano de la muerte a través

⁷⁸ Esta grabación fue publicada en 2009 por la discográfica Luis Ripoll Querol y distribuida por Opticdata.

⁷⁹ La compañía barcelonesa La mà de Guido también hace uso de esta fotografía en la carátula del disco: Albéniz (int.); Granados (int.), *Enregistraments històrics al piano = Historic Piano Recordings, (1903-1912)*, (otros intérpretes: Malats, Marshall, Iturbi, Cases), La mà de Guido, LMG3060, © © 2004. En ella aparecen las tres improvisaciones que Albéniz grabara en cilindros de cera por allá del año 1903. Dicha portada se puede consultar en el siguiente enlace: <http://www.lamadeguido.com/guidohistoric.html> [consulta: 8 abril 2010]. También la reedición de la integral para piano en CD de Rena Kyriakou incluye un extracto de ella (ilustración 4-25), así como la grabación integral de Ángel Huidobro (ilustración: 5-56).

de la conservación de la apariencia»⁸⁰. En contraste, la composición por medio de líneas, debido a la presencia de superficies planas horizontales y a “líneas textuales”, le otorgan un grado de actualidad a la misma, a pesar de contener una fotografía muy conocida de Albéniz con más de cien años de antigüedad.

En la parte superior aparece el nombre de la intérprete cuyas letras se escurren de la franja de color negro y resulta llamativo que se haya omitido una referencia textual al compositor en la carátula. La razón de ello es que este disco salió al mercado en 2009, año en que se conmemoró el centenario del fallecimiento de Albéniz. La cobertura mediática que se dio al músico, ese año, en España y el uso de tal fotografía dentro de la publicidad de los eventos y conciertos, le permitieron a la diseñadora obviar el nombre del compositor. Esta estrategia tenía como objetivo recuperar la atención del discófilo ávido de nuevas grabaciones y, al mismo tiempo, captar a un nuevo público a través de la imagen de Albéniz, expuesta en los carteles que se exhibieron en la calle con motivo de los festejos.

Tad Lathrop, en su libro sobre promoción, señala las posibles excepciones a la visibilidad del nombre del artista y del título del álbum: «Para elementos [o personas] bien establecidos o mundialmente famosos, hay un poco más de libertad en los tipos de información a ser incluida y qué tan visible necesita ser; algunas veces una fotografía es suficiente como identificador»⁸¹. Esto se aplica a esta grabación donde el diseñador omite el nombre del compositor sin riesgo alguno de que el posible comprador no lo reconociera. Por el contrario, es curioso que el nombre de la diseñadora, Sandra Cardena Rodríguez aparezca en la parte inferior derecha de la portada, aunque en un tamaño de letra muy pequeña que puede confundirse como una línea más del diseño.

Esta grabación incluye un folleto impreso en blanco y negro en su totalidad que abarca tanto las páginas exteriores como las interiores. La portada — página frontal del libreto— aparece quizás un tanto desequilibrada, debido a los filetes negros que se posicionan fuertemente dentro de la composición. Además, existe un alto contraste entre las franjas horizontales blancas y negras, suavizado, en parte, por la textura de la fotografía central. Esta ausencia de color difiere de la contraportada que incluye dos filetes de color verde esmeralda pálido colocados en los extremos superior e inferior del área, así como con el reverso de la misma, donde se muestra la fotografía de una vista de Sevilla, desde el Alcázar, que extrañamente exhibe un cielo artificial de tonalidad morada.

Si la franja en donde se enmarca la fotografía de la carátula fuera de algún tono pastel, pensaríamos que la falta de coherencia entre la portada en blanco y negro y la contraportada a color pudiera ser corregida. Por otro lado, el filete negro inferior de dicha representación rompe la armonía de la composición, al crearse entre él y el marco de la fotografía un filete de color blanco que más bien pudiera haberlo sustituido. Para solucionar dicho problema, se podrían realizar algunos reajustes en el diseño de la misma, tal como proponemos en la ilustración 32, realzando el equilibrio formal de la carátula para que compagine mejor con la contraportada.

⁸⁰ M. Rojas Mix, *El imaginario...*, p. 265.

⁸¹ T. Lathrop, *This business of music...*, p. 49. Texto original: «For well-established or world-famous acts, there is quite a bit more leeway in the kinds of information to include and how visible you need to make it; sometimes a photograph is sufficient identification information»



Ilustración 4-31 Hisako Hiseki, 2ª grabación en CD

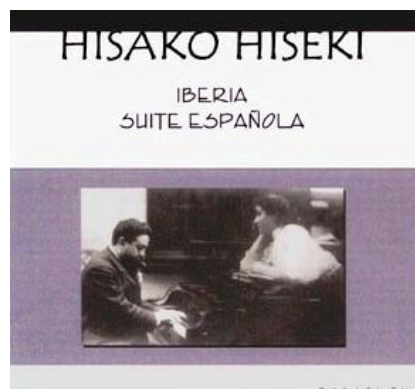


Ilustración 4-32 Hisako Hiseki, 2ª grabación en CD, propuesta de diseño

En contraste con la portada original (ilustración 4-31)⁸², esta propuesta que sugerimos recrea una atmósfera sensual inusitada a través del tono malva-lila, el cual permite que el blanco adquiriera interés, a la vez que le restaría seriedad al texto negro que ahora se nos muestra con sorprendente calidez y cercanía, gracias a esta combinación de colores. Al agregarse una tonalidad pastel a la franja central y al eliminarse el burdo filete inferior de color negro, la composición visual sufre una transformación positiva apareciendo como sofisticada y ensoñadora y haciendo gala de una economía de medios, logrando como resultado un efecto destacado que quizá pudiera capturar elegantemente la atención del comprador (ilustración 4-32)⁸³.

De una manera u otra, reiteramos que es posible eliminar el nombre del compositor de una portada de disco, siempre y cuando el retrato que lo representa pueda ser identificado por el melómano.

Antes de terminar esta sección presentamos una carátula que incluye un retrato del Albéniz emplazado en un entorno donde, en realidad, el protagonismo se lo lleva el piano de compositor. En este caso, nos preguntamos si el discófilo de los años setenta sería capaz de reconocer el piano de Albéniz a partir de la fotografía puesta sobre él y de los rótulos incluidos en portada. Siendo que esta carátula estaba dirigida al mercado hispano, pensamos que tal asociación es probable.

Se trata de la reedición española en vinilo de la grabación realizada por Alicia de Larrocha y producida por Decca en 1973. La fotografía ocupa casi todo el plano de 33 x 33 cm y el texto aparece retraído en el filete superior del marco. La imagen tiene como motivo principal el piano Rönisch de Albéniz —el cual

⁸² Hisako Hiseki (int.), *Iberia, Suite Española* [Albéniz] [CD], Barcelona, Optidata, OPD/09-076, D.L. 2009. Referencia de la ilustración: Insitu enrigements musicals, “Iberia de Albéniz per Hisako Hiseki”, 27/4/2009, imagen: “Portada Iberia”, España, <http://insitumusica.blogspot.com/2009/04/iberia-de-albeniz-per-hisako-hiseki.html> [consulta: 27 mayo 2010].

⁸³ Propuesta modificada y editada a partir de la reproducción de la carátula encontrada en: LR music, “Albéniz – Iberia – Suite Española”, (piano Hisako Hiseki), Barcelona, Optidata, OPD09076, 2009, imagen: ‘OPD09076’, <http://www.lrmusic.es/productos/mostrar/4131-albeniz-iberia-suite-espanola> [consulta: 27 mayo 2010].

perteneció por algún tiempo a la colección Moya⁸⁴— y como fondo una biblioteca, que quizá contenía parte de los libros del compositor⁸⁵.

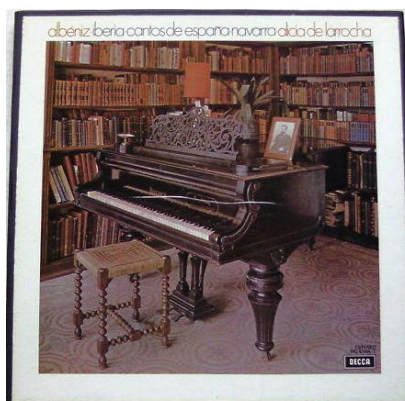


Ilustración 4-33 Alicia de Larrocha, ed. española (1981) de la grabación Decca de 1973

Hemos dicho con anterioridad que el embalaje y la iconografía relacionados con un registro sonoro permiten al discógrafo distinguir las múltiples reediciones de una grabación⁸⁶. Asimismo, quisiéramos agregar que el examen atento de los ejemplares de una edición facilita el descubrir y asociar varios tirajes inconexos. Esto último lo explicamos a continuación utilizando como ejemplo la carátula contenida en la ilustración 4-33.

Podemos decir que existieron dos tirajes de esta publicación española, uno de ellos corresponde al editado inicialmente por Discos Columbia en 1974⁸⁷ y el otro fue reeditado por Fonogram en 1981⁸⁸. Tanto la Biblioteca Nacional de España como la Biblioteca de Cataluña cuentan con ambas ediciones de esta grabación y aparecen en sus catálogos. Sin embargo, el problema es que no existe una referencia cruzada⁸⁹, ni la entrada discográfica describe la portada del disco y eso ocasiona que sea muy difícil deducir que dichas entradas refieren a dos tirajes de una misma edición. Esto lo supe hasta que revisé sistemáticamente las versiones integrales de *Iberia* depositadas en ambos centros; al examinar

⁸⁴ Llama la atención que en la tercera página del libreto, aparece otra fotografía del mismo piano en blanco y negro pero esta vez tiene el banco escondido y una maceta está situada en un primer plano a la derecha.

⁸⁵ Alicia de Larrocha (int.), *Iberia, Cantos de España, Navarra* [Isaac Albéniz] [reedición: disco de 33 rpm], Decca SXL 6586 y SXL 6587, Madrid, Fonogram, D.L. 1981. Referencia de la ilustración: “De Larrocha (p) Albeniz Iberia”, *Watson Records, classic music online* [Website], www.watsonrecords.co.uk imagen: ‘watson_records-img600x450-1245048118do32uy32521_!972’, http://www.watsonrecords.co.uk/list_records.php [consulta: 28 julio 2009]. Al ser iguales ambas portadas, hemos incluido en esta ilustración la correspondiente a la edición de 1981, que fue sobre la cual teníamos una copia digital nítida.

⁸⁶ Esto lo iremos viendo a través de esta parte de la tesis. No obstante, también recomendamos la lectura del apartado 1.2 de este trabajo de investigación.

⁸⁷ Alicia de Larrocha (int.), *Iberia, Cantos de España, Navarra* [Isaac Albéniz] [reedición: disco de 33 rpm], Decca SXL 6586 y SXL 6587, Madrid, Columbia, D.L. 1974.

⁸⁸ Alicia de Larrocha (int.), *Iberia, Cantos de España, Navarra* [Isaac Albéniz] [reedición: disco de 33 rpm], Decca SXL 6586 y SXL 6587, Madrid, Fonogram, DL 1981.

⁸⁹ Como hemos citado con anterioridad «Las referencias cruzadas son entradas de índice que hacen referencia a otras entradas relacionadas en lugar de a un número de página». En: Adobe centro de recursos de ayuda, “Adición de una referencia...”,

físicamente estos ejemplares resultaron ser idénticos, ya que eran iguales la carátula, las etiquetas y el número de referencia “SXL-6586/7 Decca”. No obstante, la diferencia estriba en el pequeño rótulo dentro de cada folleto que menciona al editor que produjo el tiraje.

En este caso, la iconografía permitió relacionar un par de entradas discográficas que aparecen inconexas en los catálogos y especificar que se trata de dos tirajes de una misma reedición. Por tanto, es posible desechar que sean ediciones diferentes de la grabación, como pensaba en un inicio al basarme sólo en las referencias discográficas. La divergencia parece sutil pero es importante de señalar. Esto demuestra que, aunque la portada y en sí todo el álbum del ejemplar de una grabación puede ser idéntico a otro a partir de la información discográfica, hay que cerciorarse y revisarlo cuidadosamente para descartar que no pertenece a un tiraje posterior, como ocurre con este registro de Larrocha.

4.2.3 Retrato del intérprete

La tercera solución lógica para la creación de una portada es la inclusión de una fotografía del intérprete. Esto es importante cuando se quiere aprovechar la celebridad de algún músico de reconocido prestigio; asimismo, se puede utilizar para dar a conocer al artista que realizó la grabación. Con ello se evita el tener que buscar alguna obra pictórica o algún detalle fotográfico existente que requeriría un gasto añadido en concepto de derechos de propiedad. Al ser la fotografía del propio intérprete, la materia prima que utiliza el diseñador para crear la carátula no implica ninguna acción legal extra.

De manera general, se dice que un aspecto importante al tratar una imagen es, como sugiere Félix del Valle, que «la información global ofrecida por una fotografía será incompleta si el que la contempla no es capaz de reconocer a las personas que aparecen en la foto o saber realmente que es lo que refleja la foto»⁹⁰. Específicamente, en el caso de la grabación sonora de música clásica, el rótulo acerca del instrumento incluido en la carátula da la primera pista sobre la formación del músico y el libreto usualmente completa la reseña al aportar datos biográficos importantes del pianista que posa en la portada.

Hay que tener en cuenta, como factores que contribuyen al éxito de un retrato fotográfico, el ángulo que propicia el punto de vista, así como el tamaño del área capturada por la lente, las características técnicas de los complementos fotográficos —como pudieran ser los objetivos y los reflectores—, y la misma intención del fotógrafo de exponer alguna característica de la personalidad del intérprete. A ello se suma la forma con la que el diseñador gráfico sitúa el retrato dentro de la estructura de una portada, pues su labor puede potenciar la figura del artista al enmarcar la fotografía de manera correcta y escoger tipografía y colores que sean compatibles con la imagen. En caso contrario, se corre el riesgo de menoscabar el trabajo del fotógrafo.

Como veremos en este apartado, el intérprete no solo es el protagonista de las carátulas sino, también, el instrumento musical que sirve de complemento en la composición de varias de estas portadas. El objetivo primordial consiste en

⁹⁰ Félix del Valle Gastaminza, “La fotografía como objeto desde la perspectiva del análisis documental”, en Fernando Aguayo; Lourdes Roca (coord. e estudio introductorio), *Imágenes e investigación social*, México, Instituto Mora, 2005, p. 222.

transmitir al comprador, en el punto de venta y de un modo inmediato, la noticia de que se trata de una grabación de música para piano. Esto es relevante, ya que «mostrar el ambiente laboral de un individuo —como escribe John Hedgecoe— [...], ofrece una mayor información sobre su profesión o su estilo de vida. Cuanto más detalles se añadan a la imagen, mayor número de claves e información podrá descifrar el espectador»⁹¹, y, en ese sentido, «el entorno es tan importante como el sujeto»⁹².

La primera grabación integral de *Iberia* que incluye una fotografía del intérprete corresponde al registro sonoro de Rosa Sabater realizado en Madrid en 1967 (ilustración 4-34)⁹³.



Ilustración 4-34 Rosa Sabater, *Iberia*, DECCA LP

El plano medio corto de la figura se sitúa a la izquierda de la imagen y en la parte superior derecha, a la altura de la frente de la mujer, aparece en letras blancas el título de la música. Tal colocación espacial da la impresión que la pianista medita acerca de la obra de Albéniz. Los nombres del compositor y de la artista muestran una tipografía minúscula de tinta azul y combinan con el color de la blusa de la pianista. El logo del sello discográfico Decca se incluye en la esquina inferior derecha. En cuanto a los colores de la composición, la representación cuenta con un fondo naranja que, al ser un color cálido llama la atención. Ello se suaviza con la prenda de color azul claro de la intérprete que contrarresta la fuerza del naranja al ser una tonalidad fría.

El segundo corresponde a Michel Block, acometido entre 1971 y 1973. Suponemos que la portada original producida por EMI-France sea la que muestra la ilustración 4-35⁹⁴. Dicha grabación fue reeditada por EMI-Odeon en España

⁹¹ John Hedgecoe, *Cómo hacer buenas fotografías. Elementos esenciales, técnicas de composición y aspectos técnicos* (trad. Francisco Roses Martínez), Barcelona, Blume, 2003, p. 80. Traducción de: *How to take great photographs*.

⁹² J. Hedgecoe, *Cómo hacer...*, p. 80.

⁹³ Rosa Sabater (int.), "Iberia" [disco de 33 rpm], DECCA [Columbia], SXL 29033/34, Madrid, 1967. Referencia de la ilustración: "Albeniz 'Iberia', Rosa Sabater, DECCA SXL 29033/34". Subastado en www.ebay.com del 30/04/2010 al 07/05/2010. USA. Información encontrada en www.popsike.com imagen: '180501016362', <http://www.popsike.com/ALBENIZ-IBERIA-ROSA-SABATER-DECCA-SXL-2903334/180501016362.html> [consulta: 9 noviembre 2010].

⁹⁴ Michel Block (int.), *Albéniz: Iberia* [disco de 33 rpm], EMI France, La Voix de Son Maître, EMI 2C 065-12807, [s.a.]. Referencia de la ilustración: vendufacile, "ALBENIZ iberia MICHEL

con el depósito legal de 1979. Tanto la fotografía como los títulos de ambas carátulas son iguales. La única diferencia entre la edición francesa y la española radica en que la primera muestra el logo con el texto “La Voix de Son Maître” y la segunda ofrece el texto en español (“La Voz de Su Amo”), ambos situados en un recuadro en la esquina superior izquierda de la carátula. Al parecer, de manera complementaria, ese rótulo sirve de marco para la portada española y se repite de forma encadenada, a través de los cuatro lados (ilustración 4-36)⁹⁵.



Ilustración 4-35 Michel Block, edición francesa en LP, EMI



Ilustración 4-36 Michel Block, edición española en LP, EMI

De las dos ediciones, se ha tenido sólo la oportunidad de revisar físicamente la copia española, disponible en la Sala Barbieri de la BNE. El texto se sitúa en la esquina superior derecha, en un mismo tamaño de fuente y en mayúsculas: Albeniz / Iberia / Navarra / Michel Block. El apellido del compositor aparece escrito sin acento. La portada está cubierta, en su totalidad, por una fotografía del intérprete al piano, tomada por Gerard Neuveselle. La imagen ofrece un ángulo de visión que simula la observación desde una primera fila de butacas. El pianista es retratado de perfil y con la vista fija en el teclado. El jersey, como atuendo, pudiera no ser una prenda formal para un concierto y sugiere que el artista está más bien solo, tocando para sí mismo inmerso en el lejano murmullo de la *Iberia*. Quizás el color amarillo de la prenda fue seleccionado para destacar, de manera clara, la figura del intérprete del fondo negro y para combinar su vestimenta de modo adecuado con el rótulo de su nombre y con las tonalidades doradas del arpa del piano⁹⁶.

BLOCK Piano Solo EMI LP Mint”. Paris (Francia). www.ebay.com imagen: ‘027~1 Block’, http://cgi.ebay.com/ALBENIZ-iberia-MICHEL-BLOCK-Piano-Solo-EMI-LP-Mint-/380222803206?cmd=ViewItem&pt=Music_on_Vinyl&hash=item58870b8d06 [consulta: 26 mayo 2010].

⁹⁵ Michel Block (int.), *Albéniz: Iberia, Navarra* [reedición: disco de 33 rpm], Barcelona, EMI La Voz de su Amo, 10 C 167-053 330/1, D.L. 1979. Referencia de la ilustración: Luis, “Re: Iberia. impresiones para piano. Isaac Albéniz. Dedicado a Fidel”, Madrid, 4/2/2011, www.audioplanet.biz imagen: ‘albeniz 149’. <http://www.audioplanet.biz/t12224-iberia-impresiones-para-piano-isaac-albenizdedicado-a-fidel#154422> [consulta: 3 marzo 2011].

⁹⁶ Lamentablemente, la única copia digital de la portada de la versión española, que hemos encontrado en nuestras pesquisas, el color amarillo aparece modificado ligeramente, además de que la calidad de la fotografía es regular, razón por la incluimos aquí mencionando dichos defectos. Quien lo requiera puede consultar esa edición española en la BNE. Las imágenes de ambas ediciones muestra un reflejo de la persona que tomó la fotografía. Aún así, consideramos que es mejor tener una copia de mediana calidad que no tener ninguna referencia visual.

El siguiente ejemplo a comentar corresponde a la grabación de Francisco Aybar. Fue realizada en 1974 y presenta una fotografía del pianista sentado al piano, apoyándose y mirando sonriente al ojo de la cámara (ilustración 4-37)⁹⁷. El atril del piano ha sido retirado para destacar los colores dorados del arpa metálica, así como los martinetes y las cuerdas del instrumento. Hay una luz artificial que ilumina la fotografía desde el ángulo superior izquierdo⁹⁸. Los textos referidos al compositor y a la obra destacan de forma nítida al ser de color blanco y estar situados en un fondo negro. El nombre del intérprete aparece en color rojo⁹⁹. De los dos colores empleados para los títulos de esta portada, el blanco se lee mucho mejor que el rojo, funcionando de manera eficaz para destacar al autor y la composición musical sobre el nombre del pianista; efecto que se ve ampliado por el uso de mayúsculas y minúsculas, respectivamente.



Ilustración 4-37 Francisco Aybar, carátula del LP

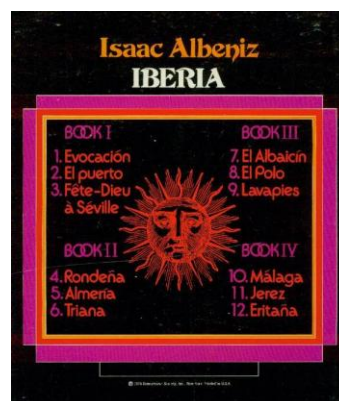


Ilustración 4-38 Francisco Aybar, contraportada del LP

Asimismo, se incluye un extracto de una crítica de Alice Tully Hall para el periódico *New York Times*. Se indica con un texto y con un logo especial el hecho de tratarse de una grabación cuadrafónica compatible con estéreo. Además, la contraportada es llamativa por la combinación de colores sobre el fondo negro y por la incursión del sol como figura central del diseño (ilustración 4-38)¹⁰⁰.

⁹⁷ Francisco Aybar (int.), *Albeniz: Iberia [complete]* [disco de 33 rpm], US, Connoisseur Society CSQ 2061, © 1974. Referencia de la ilustración: Janes Music and more [jkd36], “Albeniz: Iberia - Francisco Aybar (Stereo/Quad 2-LPs)”. Scottsdale (Arizona, US), www.ebay.com imagen: ‘Aybar_Iberia_LP_I’, http://cgi.ebay.com/Albeniz-Iberia-Francisco-Aybar-Stereo-Quad-2-LPs_W0QQitemZ270503678236QQcmdZViewItemQQptZMusic_on_Vinyl?hash=item3efb46911c [consulta: 7 abril 2010].

⁹⁸ Este pianista realizó un registro de Goyescas de Granados para el mismo sello discográfico que incluye como portada una fotografía de la misma serie. En este caso la fotografía se capturó sin zoom desde el final de la cola del piano y el artista aparece apacible al sólo embozar una sonrisa. Debido al tipo de luz los rótulos del texto cambian de color y el nombre del pianista aparece en tinta azul que combina con su jersey del mismo color.

⁹⁹ El uso de tintas de color, en la publicidad, puede generar problemas, provocando efectos no deseados. Para saber más sobre ello, véase, en especial, el referido estudio de Eva Heller, *Psicología del color...*, pp. 73-74, p. 225 (ilustración 15) y p. 229 (ilustración 51).

¹⁰⁰ Francisco Aybar (int.), “Albeniz Iberia...”, Referencia de la ilustración: Scott Campbell LPs [scottcampbelllp], “AYBAR piano ALBENIZ Iberia Conn Society CS2061 Quad 2LP”, Seattle (Washington, US), www.ebay.com imagen: ‘consoc_aybar_albeniz_2’, http://cgi.ebay.com/AYBAR-piano-ALBENIZ-Iberia-Conn-Society-CS2061-Quad-2LP_W0QQitemZ270512036505QQcmdZViewItemQQptZMusic_on_Vinyl?hash=item3efbc61a99 [consulta: 8 abril 2010].

Ricardo Requejo realiza su registro integral en 1980 para el sello Claves. La ilustración 4-39 corresponde a la edición original realizada a los 42 años de edad¹⁰¹. Varios años después fue reeditada en disco compacto por el mismo sello (ilustración 4-40)¹⁰². El tipo de letra utilizado en ambas portadas es el mismo, aunque en el vinilo el título de la obra es lo único que aparece en tinta de color rojo-púrpura. A pesar de que ambas carátulas contienen una fotografía del intérprete, el contacto visual del músico con el observador es diferente. En la primera, el pianista mira al comprador de forma amistosa y denota una imagen fresca. En la reedición, el artista tiene la mirada hacia abajo, como si leyera algo y estuviera concentrado en sí mismo. Su camisa blanca contribuye a darle al pianista un cierto aire de misticismo y transfiguración personal, ya que el color blanco, según el simbolismo cromático, es el color más perfecto¹⁰³.



Ilustración 4-39 Ricardo Requejo, edición original en LP



Ilustración 4-40 Ricardo Requejo, reedición en CD

Esta segunda portada sugiere que el músico ha ganado en experiencia, lo que se refleja en una textura petrificada, conseguida a través de una figura, que en retrospectiva parecería que fue corregida y perfilada por algún programa

¹⁰¹ Ricardo Requejo (int.), *Isaac Albéniz: Iberia* [disco de 33rpm], Suiza, Claves D 8003/4, © 1980. Referencia de la ilustración: Le Temps Des Loisirs. "ALBENIZ Iberia / Ricardo REQUEJO piano / Double LP 33T SUISSE CLAVES D 8003/4 / Pochette EX à NM et disques NM". Île-de-France (FR), www.ebay.fr imagen: 'Requejo', http://209.85.229.132/search?q=cache:jLLC3qxAUwJ:cgi.ebay.fr/ALBENIZ-Iberia-Ricardo-REQUEJO-piano-Double-LP-CLAVES_W0QQitemZ230354628247QQcmdZViewItemQQptZFR_VC_Vinyle%3Fhash%3Ditem35a234ae97%26_trksid%3Dp4634.c0.m14%26_trkparms%3D%257C293%253A1%257C294%253A30+Ricardo+Requejo+iberia+LP&cd=2&hl=es&ct=clnk&gl=es [consulta : 27 junio 2008].

¹⁰² Ricardo Requejo (int.), *Isaac Albéniz: Iberia, Chants d'Espagne, Suite española* [reedición: CD], Suiza, Claves CD-50-8003/4, © 1986. Referencia de la ilustración: "Isaac Albeniz (1860-1909); Iberia (Klavier-Fass.); 2 CDs", Alemania, www.jpc.de imagen: 'Isaac Albeniz: Iberia (Klavier-Fass.) [7619931800325]', <http://www.jpc.de/jpcng/SESSIONID/28adc2ae9d76ebbb2e985d7f978f7643/classic/detail/-/art/Isaac-Albeniz-Iberia-Klavier-Fass/hnum/5016538> [consulta: 27 junio 2008].

¹⁰³ E. Heller, *Psicología del color...*, p. 155. En ese sentido, valdría la pena leer la siguiente cita del mismo libro, p. 172: «Hace tiempo el color de la camisa que llevaba un hombre en el trabajo era signo de su rango profesional. Los obreros vestían camisas azules o grises. En una camisa blanca podía reconocerse a los superiores, cuyo trabajo no manchaba. [...]. La camisa blanca recién planchada era símbolo de estatus cuando aún no había lavadoras ni tejidos resistentes. [...]. Aún hoy en día las camisas más elegantes son las camisas blancas. Y cuanto más elevada es la posición profesional, más conservadora es la vestimenta».

fotográfico, situada dentro de las posibilidades actuales del diseño gráfico digital. No obstante, la portada de la ilustración 4-40 ya había aparecido en la edición original de *Chants d'Espagne* y la *Suite Espagnole*, publicada en un disco de vinilo en 1985. En el set de dos discos compactos, producido en 1986, se incluyeron las tres obras de Albéniz y se tomó la carátula de aquel vinilo.

La destreza del fotógrafo en el momento de retratar a un intérprete es muy importante, debido a que un buen retrato «puede generar mucha publicidad [y] un fotógrafo profesional experimentado puede sacar la verdadera personalidad del artista en una fotografía»¹⁰⁴. Por otro lado, no cabe duda de que los diseñadores aprovecharon, para la confección de carátulas de discos, las prácticas propias del lenguaje del cartel, de ahí que debamos tener en cuenta, respecto a la inclusión de figuras humanas, lo que sobre el particular señala M. Rojas, en su texto ya citado:

«Tanto el cartel comercial como el político utilizan íconos emblemáticos de la época. [...]. El rostro debe verse atractivo (inspirar confianza). El cartel ha de dar indicaciones sobre la personalidad del candidato para forjar su imagen: joven, dinámico, resueltamente moderno, eminentemente simpático; mayor, experiencia, sabiduría. [...]. Hay que evitar que la imagen se confunda con un cartel comercial; por eso cuando comenzó a utilizarse la fotografía, la imagen del candidato aparecía en blanco y negro. Sólo a fines del siglo XX emplearon fotos en color»¹⁰⁵.

Consideremos ahora la última versión integral de *Iberia* que grabó Alicia de Larrocha. El registro se publicó en 1986 en CD, aunque también estuvo disponible en casete y en LP¹⁰⁶. La directora de arte de esta grabación fue Ann Bradbeer y es lógico afirmar que esta carátula presenta una composición en claroscuro (ilustración 4-41)¹⁰⁷. De manera complementaria, el libreto incluye varias fotografías del ambiente familiar de Albéniz. La imagen de la portada fue tomada por el reconocido fotógrafo Christian Steiner. Este artista alemán, con un inicio de carrera ante la lente que remonta a 1965, ha retratado a grandes figuras de la música como lo fueron Karajan, Callas, Horowitz, Pavarotti y Arrau, entre otros y ha trabajado para importantes sellos discográficos como Deutsche Gramophone, EMI y Decca¹⁰⁸.

El fondo negro, la selecta caligrafía en blanco y el atuendo elegante de la intérprete —imagen capturada en una fotografía de calidad profesional— están en armonía con el resultado alcanzado en la tercera entrega que legó esta pianista catalana. Esta última lectura se puede calificar como versión madura y reposada después de toda una vida de haber interpretado esta obra alrededor del mundo en distintos escenarios. Es importante señalar que Larrocha destaca dentro del grupo

¹⁰⁴ Paul Allen, “Publicity of recorded music”, en Thomas W. Hutchison; Amy Macy; Paul Allen, *Record label marketing*, Oxford, Focal Press, 2006, p. 169.

¹⁰⁵ M. Rojas Mix, *El imaginario...*, p. 160.

¹⁰⁶ En 1986 hacía sólo tres años que había aparecido el soporte de disco compacto, a ese momento el LP y el casete aún eran formatos en vigor, de ahí que esta importante grabación estuviera disponible comercialmente en varias tecnologías.

¹⁰⁷ Alicia de Larrocha (int.), “Albéniz: Iberia, Navarra, Suite española” [disco de 33 rpm], UK, DECCA 417 887-1, [1987]. Referencia de la ilustración: stormalex, “Albéniz, Iberia Navarra + Alicia de Larrocha 2LP SET”, Edinburgh (UK), www.ebay.co.uk imagen: ‘Larrocha_decca’, http://cgi.ebay.co.uk/ALBENIZ-Iberia-Navarra-ALICIA-DE-LARROCHA-2LP-SET_W0QQitemZ230454434150QQcmdZViewItemQQptZUK_Records?hash=item35a8279966 [consulta: 7 abril 2010].

¹⁰⁸ El Sitio Web de este fotógrafo lleva el título: ‘Christian Steiner Photography’, New York, NY, <http://www.christiansteinerphotography.com/biography.php> [consulta: 14 agosto 2009].

de pianistas, al ser ella la única intérprete que ha grabado *Iberia* en más de dos ocasiones. Los músicos y los discófilos al toparse con esta última grabación, identifican claramente su nombre con el de *Iberia*, por tanto era un acierto comercial el que su tercera portada incluyera un retrato profesional de la pianista.



Ilustración 4-41 Alicia de Larrocha, Decca, grabación de 1986, LP



Ilustración 4-42 Alicia de Larrocha, Decca, 1986, sello London, CD

En la ilustración 4-42 aparece la carátula del set de dos discos compactos en su versión americana comercializada bajo el sello London, similar a la original con la salvedad que el logo de la compañía cambia¹⁰⁹. A diferencia de trabajar sólo con números de catálogo, estudiar las carátulas nos permite fehacientemente corroborar el número asignado a cada edición que, como puede verse en este ejemplo, existió una carátula similar para la edición británica y la americana, aunque sus números de catálogo sean diferentes y el logo nos permita distinguir entre una y otra.

De manera complementaria, presentamos dos carátulas más: la ilustración 4-43 es la reedición que sacó Decca en 2008¹¹⁰. Por otro lado, la ilustración 4-44 incluye una variante de dicha carátula que aparece en algunos sitios Web donde se comercializa la versión en MP3. En dicho ejemplo, tomado de www.hmvdigital.ca, se han quitado los rótulos, tanto el que trata de una edición digital, como el logo del sello discográfico¹¹¹.

¹⁰⁹ Alicia de Larrocha (int.), *Albéniz: Iberia, Navarra, Suite Española* [CD], US, [Sello] London 417887, [1987]. Referencia de la ilustración: “Albeniz: Iberia, Navarra, Suite Española / De Larrocha”. Release Date: 10/25/1990 www.arkivmusic.com [The source for Classical Music], imagen: ‘56933’, http://www.arkivmusic.com/classical/album.jsp?album_id=56933&source=ClassicalNet [consulta: 3 abril 2011].

¹¹⁰ Alicia de Larrocha (int.), *Albéniz: Iberia, Navarra, Suite española* [reedición: CD], UK, Decca / Universal 478-0388-2 (2CD Set), 2008. Referencia de la ilustración: Presto Classical, “Albéniz: Iberia; Decca: 4780388”, UK, www.prestoclassical.co.uk imagen: ‘decca4780388’, <http://www.prestoclassical.co.uk/r/Decca/4780388> [consulta: 28 julio 2009].

¹¹¹ Alicia de Larrocha (int.), *Albéniz: Iberia; Navarra; Suite Española* [Disponible para descarga: MP3, 320k], UK, DECCA, 15/5/2010, 21 tracks, www.hmvdigital.ca imagen: ‘0000827340_500’, <http://www.hmvdigital.ca/artist/alicia-de-larrocha/albeniz-iberia-navarra-suite-espanola> [consulta: 3 abril 2011]. Al parecer dicha carátula se deriva de una reedición en CD de 1998 por London, cuya portada y contraportada conteniendo el sello se pueden ver en el siguiente enlace: http://www.amazon.com/dp/B0000041T4?tag=classicalnet&link_code=as3&creativeASIN=B0000041T4&creative=373489&camp=211189 [consulta: 3 abril 2011].



Ilustración 4-43 Alicia de Larrocha, Decca (1986), reedición en CD, 2008



Ilustración 4-44 Alicia de Larrocha, Decca (1986), reedición en MP3

La vestimenta de color negro aparece en varias portadas que incluyen la imagen del intérprete, por esa razón consideramos pertinente incluir información sobre este matiz. Michel Pastoureau dedica una monografía al color negro y con respecto a la presencia de este color en el mundo de la moda escribe: «El negro del diseño no es ni el negro principesco y lujoso de los siglos anteriores, ni el negro sucio y miserable de las grandes urbes industriales; es un negro sobrio y refinado a la vez, elegante y funcional, alegre y luminoso: en definitiva un negro moderno»¹¹². Dicho autor cree que esta coloración tiene una relación con lo actual: «Para muchos diseñadores y gran parte del público, el negro incluso se ha convertido con el paso de los años en el color emblemático del diseño y la modernidad»¹¹³.

Los intérpretes relacionados con la música “clásica” tradicionalmente han utilizado vestimenta formal de color oscuro y es conocida la imagen romántica del pianista de finales del siglo XIX vistiendo frac en los recitales y teniendo cuidado de no sentarse en la cola del traje al colocarse frente al piano. Aunque dicho atuendo es cada vez menos frecuente, los pianistas aún siguen empleando ropa formal de colores oscuros cercanos al negro. Por su parte, Pastoureau hace la siguiente asociación: «Un dominio similar del negro se observa en otros oficios creativos (como arquitectos, por ejemplo) o bien en los vinculados con el dinero (los banqueros) y el poder (los que toman decisiones). El negro es a la vez moderno, creativo, serio y dominante»¹¹⁴.

Otro ejemplo es la versión integral de *Iberia* que Rafael Orozco grabó en 1992. La carátula incluye una fotografía del intérprete en traje de gala, mirando confidente al posible comprador. El fondo del retrato es gris oscuro y la tipografía utiliza tinta de color blanco y gris claro. La seriedad de estos colores le da un toque de distinción a la portada del folleto. La contraportada muestra una fotografía similar, donde el pianista aparece vestido de manera casual portando una camisa blanca con rayas. Las mangas arremangadas contribuyen al

¹¹² Michel Pasteureau, *Negro: historia de un color*, (trad. Julia Osuna Aguilar), Madrid, 451 Editores, 2009, p. 189. Traducción de: *Noir. Histoire d'une couleur*.

¹¹³ M. Pasteureau, *Negro...*, p. 189.

¹¹⁴ M. Pasteureau, *Negro...*, p. 189.

dinamismo de la imagen, mientras que la fotografía en blanco y negro impide una sencillez excesiva¹¹⁵.

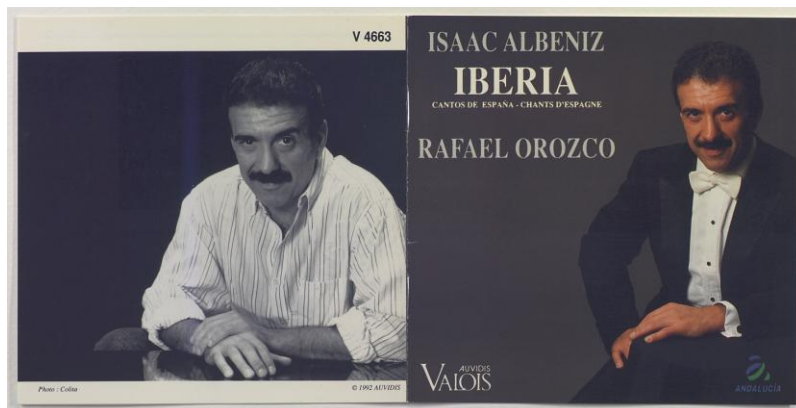


Ilustración 4-45 Rafael Orozco, edición original en CD, portada y contraportada del folleto

Roger Muraro registró la obra en 1996 y la portada de la edición original, que presenta un primerísimo primer plano del rostro del artista, es la siguiente a mencionar dentro de esta línea de diseño (ilustración 4-46)¹¹⁶. En este caso enfatiza el sentido del oído al colocar la mano detrás de la oreja para amplificar los sonidos en los que el músico parece estar inmerso. A ello contribuye el uso de un diafragma abierto o quizá la reducción de la profundidad del campo, que ocasionan que el fondo quede fuera de foco y toda la atención se dirija al rostro y mano del pianista. Curiosamente, tanto en estas grabaciones como en algunas otras que ha realizado el intérprete, sus carátulas incluyen fotografías en primer plano que presentan similares características. Todas ellas hacen de este efecto un rasgo común y dotan de interés a sus retratos, al enfatizar las expresiones faciales en grado extremo¹¹⁷.

El diseñador Timothy Samara comenta que la percepción de una figura dentro de una composición puede cambiar en cuanto al significado y al contenido emocional, en función de cómo y dónde aparezca tal figura dentro del espacio visual, en el caso de una silueta cortada, explica lo siguiente: «Recortar la figura a sangre, de modo que se extienda más allá de los bordes del formato la vuelve desafiante»¹¹⁸. Esa es la impresión que uno obtiene al mirar la portada de la ilustración 4-46.

¹¹⁵ Rafael Orozco (int.), *Isaac Albéniz: Iberia, Cantos de España* [CD], Francia, Valois/Auvidis CD V4663, © © 1992. Referencia de la ilustración: Imagen escaneada por el servicio de reprografía de la Biblioteca de Cataluña del ejemplar perteneciente a dicho recinto de conservación, a petición del autor de este trabajo de investigación.

¹¹⁶ Roger Muraro (int.), *Albéniz: Iberia* [CD], Francia, Levallois, Musidisc; Accord 204522, © 1997 Referencia de la ilustración: “Iberia, Isaac Albeniz, Roger Muraro (CD album. Paru le 6 octobre 1997)”, www.fnac.com image: ‘0028946535721’, <http://musique.fnac.com/a776595/Isaac-Albeniz-Iberia-CD-album> [consulta: 25 marzo 2011].

¹¹⁷ En el sitio Web del artista es posible ver algunas portadas de sus grabaciones y descubrir el número alto de fotografías con un primerísimo primer plano del intérprete. Roger Muraro [sitio Web oficial], textos: inglés/francés, <http://rogermuraro.artistes.universalmusic.fr/> [consulta: 10 mayo 2010].

¹¹⁸ Timothy Samara, *Los elementos del diseño. Manual de estilo para diseñadores gráficos* (trad. Blanca Hueso), Barcelona, Gustavo Gili, 2008, p. 184.

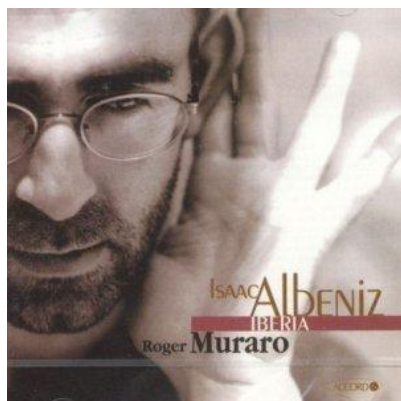


Ilustración 4-46 Roger Muraro,
edición original en CD

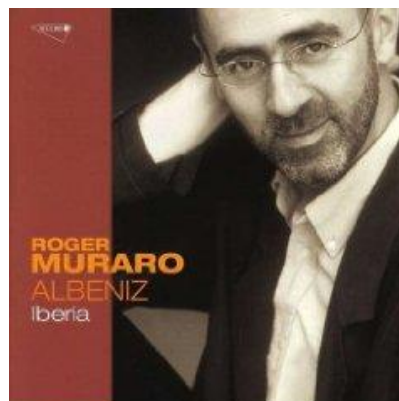


Ilustración 4-47 Roger Muraro,
reedición en CD

Una reedición de esta grabación vuelve a presentar la figura del pianista de manera incompleta (ilustración 4-47)¹¹⁹. En ella se muestra un retrato del intérprete capturado por la lente del fotógrafo Álvaro Yáñez. El trabajo de diseño corrió a cargo de la agencia Barilla design. En esta ocasión, la portada es de una sencilla elegancia al exhibir una fotografía en blanco y negro del músico. La composición incluye una franja vertical a la izquierda de color rojo oscuro. En una tipografía de tono anaranjado se presenta el nombre del pianista y en una variante más oscura está escrito el apellido del compositor. El logo del sello discográfico, así como el título de la obra aparecen en letras blancas. La opacidad de estos tonos fue escogida de manera premeditada para crear una secuencia armoniosa entre los elementos de colores y la fotografía en blanco y negro. El artista establece contacto con el observador de un modo relajado gracias a la sonrisa esbozada y a la pose casual en la que el intérprete tiene la mano derecha en la nuca. Sin embargo, la portada es un poco claustrofóbica debido al encuadre que corta drásticamente la figura del pianista; en específico, la parte superior de la cabeza y el brazo izquierdo, creando un antagonismo entre forma y contenido.

En 1997 aparece en el mercado una reedición de la descatalogada grabación integral de Rosa Sabater, producida por la filial española de Bertelsmann Music Group. El concepto gráfico y diseño estuvieron a cargo de Máximo Raso.

La carátula muestra una extraña composición visual donde por medio de la técnica del fotomontaje se incluye un panorama marítimo y una fotografía de la artista tocando el piano¹²⁰. Lo extraño es que la intérprete parece levitar sobre un fondo que es una imagen del mar abierto con un astro brillando en el horizonte, donde no se sabe si es la luna o el sol; la extrañeza aumenta debido al cielo de un

¹¹⁹ Roger Muraro (int.), *Albéniz: Iberia* [Reedición: CD], Francia, Universal Classics France, Accord 465357-2, © 1997 © 2004. Referencia de la ilustración: “Albéniz: Iberia, books 1-4 (complete)”. www.prestoclassical.co.uk imagen: ‘accord4653572’, <http://www.prestoclassical.co.uk/search.php?searchString=iberia+muraro> [consulta: 10 abril 2009].

¹²⁰ Rosa Sabater (int.), *Albéniz, Iberia; Mompou: Preludios, Suburbios, Escenas de niños, Impresiones íntimas* [reedición: CD]. BGM Music Spain, RCA 74321 465872, © 1997. Referencia de la ilustración: Rafael-Juan Poveda Jabonero, “Su vida y su obra. Los discos”, *Ritmo*, No. 820, junio 2009, Año LXXX, p. 14.

color rojizo artificial¹²¹. La portada en sí presenta a la izquierda una gradación de tonos violetas y a la derecha una de tonos rojos que se mezclan en el centro a partir del horizonte hacia el cielo. Un detalle llamativo es que la redondez del punto luminoso se usa como la tilde de la segunda letra “i” del título de la obra. Otra curiosidad es que en la etiqueta del disco aparece una llave de *sol* dibujada en el centro que corresponde a la serie “Grandes intérpretes españoles” producida por esta compañía discográfica.



Ilustración 4-48 Rosa Sabater,
reedición en CD

Hisako Hiseki, pianista japonesa residente de Barcelona, hizo su primer registro de *Iberia* en mayo de 2004 producido por Edicions Albert Moraleda. El diseño de este CD fue realizado por la compañía Infografía Selecta. La portada presenta una fotografía de la artista (ilustración 4-49)¹²² y la contraportada incluye una imagen de la intérprete sentada frente al piano. Hemos mencionado con anterioridad que los retratos suelen ser en blanco y negro para otorgarles un toque de elegancia y se realizan en general dentro del estudio fotográfico. En este caso la imagen es a color y fue tomada en el exterior. El detalle es que el fotógrafo al emplear un plano medio corto para este retrato —cuya función debería ser otorgarle la máxima atención a la artista— debió descontextualizar su figura del entorno. No obstante, esto no ocurrió y el fondo aunque indefinido no pasa desapercibido obligándonos a pensar dónde pudo haber sido tomada esta fotografía. Sin embargo, la vegetación del fondo no se puede identificar con algún punto geográfico en particular, lo que restringe la posibilidad de relacionar esta música con un enclave español específico.

¹²¹ Similar extrañeza le produce a Juan José Andaní cuando comenta el disco “Eulalia (Edigsa CM-89, 1975)”, en el que una mujer aparece sentada sobre una guitarra que flota en el mar abierto. Véase: Juan José Andaní, *Hay tantas chicas en el mundo -- : iconografía femenina en el vinilo español de 1954 a 1990*, Lleida, Milenio, 2008, p. 64.

¹²² Hisako Hiseki (int.), “Isaac Albéniz: Suite Iberia” [CD], Barcelona, Edicions Albert Moraleda Ref 1094-1, D.L. 1994. Referencia de la ilustración: Hisako Hiseki, “Recordings and Scores. Suite Iberia (out of stock)”, imagen: ‘CD Granados Suite Iberia Funda 2’, <http://www.gaudiallgaudi.com/AHisako%20Hiseki%20recordings.htm> [consulta: 1 abril 2011].



Ilustración 4-49 Hisako Hiseki, 1ª grabación, primera ed. en CD



Ilustración 4-50 Hisako Hiseki, 1ª grabación, reedición en CD y MP3

La grabación que corresponde a esa portada está descatalogada y en su lugar se puede encontrar en los portales comerciales una versión en MP3 del registro sonoro (ilustración 4-50)¹²³ que, aunque tampoco se ajuste a las asociaciones visuales atribuidas a *Iberia* en las grabaciones integrales, por lo menos está más presente de manera comercial.

Un trabajo destacado en cuanto al material anexo incluido es la versión integral registrada en Alemania en 2004 por la pianista Valentina Díaz-Frénol. Aunque realizada en Berlín, esta grabación no ha sido distribuida en Europa y es difícil de conseguir ya que sólo se comercializa en Argentina¹²⁴. La portada del estuche de plástico incluye una fotografía donde aparece la intérprete sentada frente al piano mirando hacia el lado derecho (ilustración 4-51)¹²⁵. Su mano izquierda se apoya sobre la partitura como si fuera a dar vuelta a la hoja. La postura de la pianista parece indicar que se dirige hacia una audiencia, como si diera una plática explicativa o una clase maestra. Da la impresión que posaba para un fotógrafo, pero al final otra cámara, desde un ángulo superior, ha sido la que ha capturado su perfil.

Esta grabación está protegida por una caja de cartón plastificado donde se guarda el estuche de metacrilato (ilustración 4-52). En ella se plasma una variación fotográfica de la intérprete, que en este caso mira hacia la cámara. La superficie de dicha caja tiene un acabado más brillante con respecto a la primera hoja del libreto debido al tipo de material empleado. El texto en letras blancas sobre el fondo negro es aplicado al nombre del compositor, a las obras *Iberia* y *Navarra* y, al nombre de la pianista. A la izquierda, se coloca un delgado filete de

¹²³ Referencia de la ilustración: The Orchard, “Hisako Hiseki. Isaac Albéniz – Suite Iberia”, Edicions Albert Moraleda. Versión MP3 disponible en iTunes y eMusic, 15/8/2006, imagen: “803680741054”, <http://www.theorchard.com/dist/releaseInfo.php?upc=803680741054#> [consulta: 10 abril 2009].

¹²⁴ Para comprarla tuve que contactar con varias tiendas de discos argentinas y con la discográfica que supuestamente se encarga de su venta en ese país. Al final pude adquirir un ejemplar a través de la tienda www.tangostore.com después de intercambiar varios correos electrónicos donde señalaba la importancia de esta grabación para mi trabajo de investigación.

¹²⁵ Valentina Díaz-Frénol (int.). *Isaac Albéniz (1860-1909): Suite Iberia, Navarra* [CD] Berlín, [sin número de cat.], Valentina R. Díaz-Frénol © 2005. Argentina, Discográfica Pretal (distrib.). Las imágenes de las ilustraciones 4-51 y 4-52 fueron escaneadas del set mismo a partir del ejemplar perteneciente a la colección personal del autor de este texto.

color rojo que incluye en la parte superior una especie de capitel que parece enunciar el contenido.

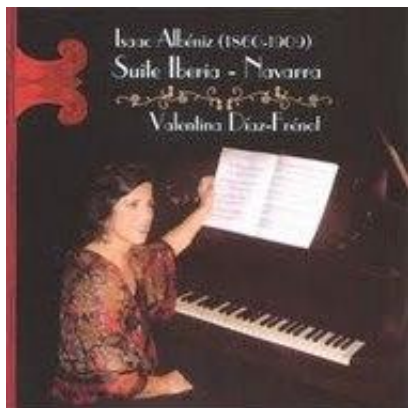


Ilustración 4-51 Valentina Díaz-Frénot, carátula del CD



Ilustración 4-52 Valentina Díaz-Frénot, funda protectora del CD

De manera inusual, el folleto consta de 66 páginas y contiene una versión trilingüe del texto. En total este trabajo incluye 15 fotografías relacionadas con Albéniz, dos variaciones de la fotografía de la portada y 8 imágenes de la intérprete. El material fotográfico incluido dentro del libreto es en blanco y negro.

Kotaro Fukuma realiza a los 25 años su registro integral de *Iberia* en octubre de 2007. La portada presenta una fotografía del intérprete cuya mirada invita al comprador a percatarse del texto que incluye el apellido del compositor, la obra y el nombre del pianista. La carátula contiene un filete de color negro que completa el retrato que tiene al fondo un detalle floral. Los créditos corresponden al fotógrafo Yutaka Mori y al diseñador Setsu Momose.

Una característica peculiar de esta composición es el formato redondo en el que se circunscribe la fotografía (ilustración 4-53)¹²⁶. En nuestro tiempo esta dimensión puede parecer algo extraña pues ha caído en desuso; no obstante dentro de la historia del retrato esta conformación ha sido considerada como elegante. Esto, en parte, se debe a que «los círculos son las formas visualmente más agradables que pueden incorporarse a una fotografía, pues captan la atención de la mirada y su simetría añade armonía a la imagen. Como no tiene esquinas sirven de contraste perfecto para la forma angular del propio marco fotográfico»¹²⁷. El ejemplo muestra, sin embargo, una paradoja entre forma y contenido pues, el formato hace alusión a algo antiguo, pero contiene el retrato del pianista más joven que ha grabado la integral de *Iberia* hasta la fecha.

¹²⁶ Kotaro Fukuma (int.), *Albéniz: Iberia* [CD], Japón, Harmony Japan HCC 2041/42, © 2008. Las imágenes de las ilustraciones 4-53, 4-54 y 4-55 fueron escaneadas del set de discos compactos mismo a partir del ejemplar perteneciente a la colección personal del autor de este texto.

¹²⁷ J. Hedgecoe, *Cómo hacer...*, p. 58.



Ilustración 4-53 Kotaro Fukuma, portada de la grabación integral



Ilustración 4-54 Kotaro Fukuma, contraportada del set

Creemos que una portada llamativa y acorde con la música de Albéniz es un factor decisivo en el número de ventas de cada versión, de ahí que la elección de la imagen frontal que llevará sea muy importante. No obstante, se debe conocer el mercado en el que se distribuirá para adaptar el mensaje a una población determinada. Como bien dice Rojas Mix: «En publicidad, cuando se presenta un producto extranjero es preciso activar el diálogo intercultural. [...] Cada cultura tiene imágenes conceptuales diferentes. Incluso cada edad»¹²⁸. En este sentido, sabemos que esta grabación está dirigida principalmente al público asiático, ya que por el momento sólo está disponible en Japón y a través del sitio Web del artista. Por tanto, suponemos que dicha carátula es la más adecuada al mercado nipón, aunque somos conscientes de que esa misma portada puede ser considerada una representación extraña dentro del contexto visual occidental tradicional de la música de Albéniz, cuyo estudio iconográfico estamos abordando en el presente capítulo.

Desde el punto de vista del marketing occidental, el hecho de que dicha portada pudiera considerarse demasiado oriental, cobra especial relevancia por la circunstancia de que el posible comprador, quizás, se pudiera preguntar si realmente, un pianista japonés tendría el temperamento y el duende suficientes como para tocar la *Iberia* de Albéniz. De todos es conocido que los pianistas asiáticos gozan, entre el público occidental, de una técnica pianística formidable. Además, los conciertos y clases magistrales ofrecidas en países como China por pianistas como Guillermo González y Rosa Torres-Pardo han permitido que las escuelas de piano orientales tengan un conocimiento cada vez mayor de la música española. Prueba de ello, es que la grabación japonesa corresponde a la realizada por el pianista más joven en llevar a cabo tal empresa, lo que habla muy bien de las cualidades técnicas de estos intérpretes que proceden de ese lado del mundo. Sin embargo, a quien hay que convencer con la portada no es, precisamente, al especialista conocedor ni al musicólogo, sino al discófilo en general que debe invertir su dinero —un promedio de unos 15 €— en cada nueva versión integral

¹²⁸ M. Rojas Mix, *El imaginario...*, p. 166.

que quiera adquirir. En el caso de esta grabación, sólo disponible en el sitio Web del pianista, el coste es de 25 €, más los gastos de envío¹²⁹.

Un factor que llamó nuestra atención es, precisamente, el modo en que las compañías discográficas resuelven la distribución de sus registros de ventas, tanto en occidente como en los países asiáticos. La solución viene dada por la inclusión de una etiqueta, en cualquiera de los idiomas orientales, con toda la información necesaria que se superpone en el canto de la caja de metacrilato. Cuando el comprador quita el precinto de plástico, el aditamento queda suelto y permite observar la línea de texto del canto en el estilo occidental. En el caso de *Iberia*, el idioma de esa etiqueta es el japonés, ya que los tres pianistas asiáticos que han realizado un registro integral de esta obra española son japoneses (Fukuma, Okada e Hiseki)¹³⁰. La siguiente ilustración muestra la etiqueta correspondiente a la grabación de Fukuma.



Ilustración 4-55 Etiqueta móvil incluida en la grabación de Fukuma Kotaro

De manera complementaria, los textos de la contraportada están escritos tanto en japonés como en inglés, lo que permite que discófilos orientales y occidentales puedan acceder inmediatamente a la información (ilustración 4-54). Es importante considerar el potencial de estas estrategias de mercadotecnia pues los melómanos de origen asiático parecen estar más ávidos por conocer el repertorio español y los sellos occidentales podrían exportar los registros sonoros de pianistas europeos a países del extremo Oriente como Japón, China o Corea. Con ello en mente, pensamos que las compañías de discos podrían incrementar su esfera de distribución y sus ventas anexando este tipo de etiquetas a algunas de sus grabaciones.

El pianista francés Bernard Job realizó su versión en 2007. La portada incluye la fotografía del artista en atuendo informal, sentado al piano en el lado izquierdo de la composición (ilustración 4-56)¹³¹, superpuesta al fondo de cortina roja, que parece continuar en la propia fotografía, como si se tratara de un espejo o

¹²⁹ Esta grabación la adquirí a través del sitio Web del pianista y fue una agradable sorpresa descubrir una nota cordial escrita en español por el propio intérprete dentro del paquete de correos que protegía la grabación.

¹³⁰ Lamentablemente, no he podido consultar ni adquirir una copia de la versión de la japonesa Yukiné Uehara y desconocemos el diseño completo más allá de las carátulas, por lo que no podemos opinar acerca de ella en ese sentido.

¹³¹ Bernard Job (int.), *Albéniz: Iberia* [CD], Francia, Perspectives Musicales 411 218-3, © 2008. Referencia de la ilustración: "Isaac Albeniz: Iberia; Bernard Job [MP3 format]" [www.amazon.com](http://www.amazon.com/imagen:5175gzIP4kL_SS500_) imagen: '5175gzIP4kL_SS500_', http://www.amazon.com/gp/product/B002PCUAG0/ref=dm_sp_alb/191-0554196-6564000 [consulta: 22 octubre 2009].

lienzo de Magritte¹³². En la parte inferior se sitúa el nombre del intérprete y el tipo de instrumento. En posición central y a la derecha, se localizan el apellido del compositor y la obra musical sobre el fondo de la cortina roja. La ruptura en la continuidad espacial de ambos elementos (fotografía y cortina) contribuye a resaltar la posición del pianista, que adquiere mayor protagonismo respecto al propio compositor, acercándolo más al espectador (comprador). El retrato pone gran énfasis en la mirada fija en la lejanía del músico y en el gesto imperativo y seguro de su mano izquierda, suspendida sobre el teclado, justamente en el eje central vertical de la portada, como si tratara de poner de relieve la seguridad y maestría de su interpretación. La carátula ha sido la misma tanto para el CD como para la versión electrónica que acompaña el álbum en MP3.

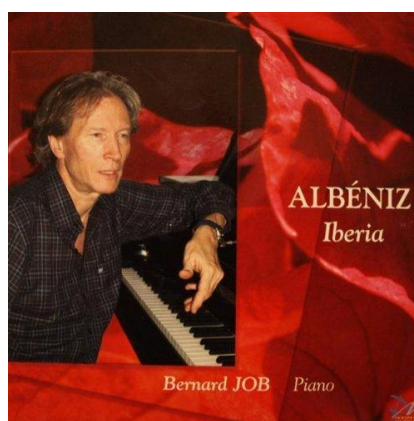


Ilustración 4-56 Bernard Job, carátula de la grabación

Otro ejemplo destacado es la grabación que Sally Christian realizó de la integral de *Iberia* a principios de 2009. El diseño gráfico estuvo a cargo de Paul Bacon de la compañía Kaba¹³³. Hasta el momento, es la única grabación de *Iberia*

¹³² René Magritte (1898-1967), Véase por ejemplo las siguientes obras de este pintor surrealista belga: *Les valeurs personnelles* [Los valores personales] [óleo sobre lienzo, 77,5 x 100 cm], 1952, San Francisco, Museum of Modern Art. En The AMICA library es posible acceder una copia digital: http://amica.davidrumsey.com/luna/servlet/view/search?q=AMICOID=SFMO.98.562%20LIMIT:AMICO~1~1&sort=INITIALSORT_CRN%2COCS%2CAMICOID&search=Search [consulta: 12 diciembre 2010]. *La condition humaine* [La condición humana] [óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm], 1933, Washington D.C., National Gallery of Art. Reproducción digital disponible en: http://www.nga.gov/cgi-bin/tinfo_f?object=68966.0&detail=none [consulta: 10 diciembre 2010]. Véase también la fotografía tomada por Lothar Wolleh donde el pintor aparece de perfil delante de una cortina azul. Wolleh, Lothar, *René Magritte* [fotografía], <http://www.lothar-wolleh.de/> [consulta: 12 diciembre 2010]. Imagen disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Rene_Magritte_by_Wolleh.jpg [12 diciembre 2010]. Finalmente, quizás esta carátula tiene un parecido con el *Portrait of Georgette Au Bilboquet* [Retrato de Georgina con pieza torneada] [55 x 45 cm], 1926, Reproducción digital disponible en: <http://www.mattesonart.com/georgette-with-bilboquet.aspx> [consulta: 12 diciembre 2010], en el cual aparece un retrato, un objeto y una cortina. Nótese que en la portada del disco aparecen elementos compositivos similares: una figura humana, el teclado de un piano y una cortina. Agradezco al Profesor Antonio Manuel González Rodríguez de la UCM por sugerirme a Magritte como una referencia de esta portada discográfica.

¹³³ Kaba Enterprises Inc., a la cual pertenece KABA Audio Productions, es una compañía cuya oficina central está situada en la ciudad de Novato, California. Según su sitio Web www.kabaaudio.com ofrecen un servicio completo de duplicación de CD y DVD, que incluye el servicio de grabación de audio, la transferencia de cinta a CD o MP3, el diseño gráfico y el

que ofrece un folio en lugar del típico libreto engrapado. El folio tiene un área de 240×358 mm y el formato de papel más cercano a ese tamaño, sería el ISO/DIN B4 que mide 250×350 mm. Al doblarlo en seis partes se obtienen 12 páginas de 12 cm por cada lado que encajan en las pestañas de la caja de plástico. Uno de los lados del folio presenta un texto con datos sobre el compositor y la propia obra de *Iberia*, así como sobre las restantes obras incluidas en el CD. El texto discurre a través de toda la página, aunque con elegancia responde al contorno de dos detalles fotográficos del abanico situado en la esquina superior izquierda y en la inferior derecha (ilustración 4-58)¹³⁴. El otro lado, dividido en seis áreas, incluye dos fotografías más del mismo abanico colocado sobre el piano. En uno de esos espacios aparece una fotografía y la biografía de la intérprete. Curiosamente, se incluye también en otra de las partes la fotografía del técnico del piano, una corta biografía y una descripción de las modificaciones realizadas por este técnico para la presente grabación.

A esto se añade un retrato de Albéniz que aparece en una de las zonas del folio y cuya imagen recrea el procedimiento fotográfico del viraje por medio de un programa de edición digital para sugerir la “antigüedad” de la efigie. Antes de pasar adelante conviene decir que dicha técnica consiste en ofrecer protección contra el efecto de la luz. En la fotografía analógica se sustituye la sal de plata del papel fotográfico por alguna otra sal más estable que permite preservar el documento por más tiempo. Esta acción química tiene como efecto secundario que la fotografía presenta una modificación de color, por lo general hacia unas tonalidades sepia. Por otra parte, el proceso digital es de índole artístico y se lleva a cabo con filtros que permiten variar los parámetros de la representación gráfica. En ambos casos existe un cambio en la apariencia de la imagen que, por medio de la técnica descrita, adquiere una semblanza estética que sugiere la visión de un producto antiguo y por tanto, busca resaltar hechos históricos lejanos a través de una imagen directa.

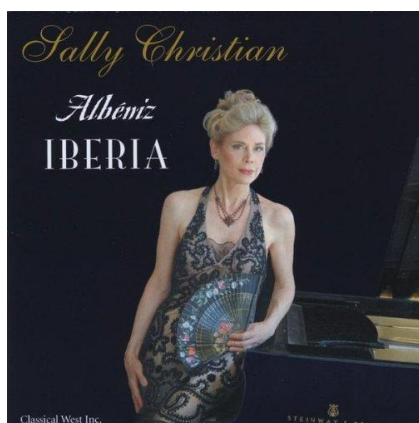


Ilustración 4-57 Sally Christian, carátula del CD



Ilustración 4-58 Sally Christian, una de las caras del folio

empaquetado. [última consulta: 21 junio 2010]. Según el sitio Web ‘Jigsaw (a sales force company)’ Paul Bacon es vicepresidente de Producción gráfica de Kaba audio productions. http://www.jigsaw.com/id100153/kaba_enterprises_company.shtml [consulta: 21 junio 2010].

¹³⁴ Sally Christian (int.), “Albéniz: Iberia” [CD], US, Classical West Inc 651047162628, © © 2009. Las imágenes de las ilustraciones 4-57 y 4-58 fueron escaneadas del set de discos compactos mismo a partir del ejemplar perteneciente a la colección personal del autor de este texto.

Uno de los lados incluye la portada de esta grabación, donde en un plano fotográfico de tres/cuartos posa la intérprete junto al piano sosteniendo un abanico en su mano izquierda (ilustración 4-57). El nombre de la artista está escrito en letras doradas que pudieran ser asociadas de modo inconsciente con la marca del piano sobre el que está recargada. El otro color de fuente es el blanco que se usa para el nombre del autor, la obra y el sello discográfico. La colocación del texto y la división de las áreas del folio también han sido realizadas de manera cuidadosa. En un primer nivel el folio se abre en tres partes como si fuera un libreto de cuatro páginas. En la primera de ellas aparece la portada, en las centrales el texto referido al compositor e *Iberia* y en la contraportada otra fotografía de la intérprete luciendo un atuendo similar de tonos rojizos y su biografía. Cuando se desdobra una vez más se puede leer el texto completo con las descripciones de los cuadernos de *Iberia* y de las otras tres obras incluidas en este set. Por último, en el anverso del folio vemos la página dividida en seis áreas que complementa la información sobre este registro sonoro.

La grabación de Artur Pizarro aparece publicada en un digipack de seis caras¹³⁵. El diseño fue realizado por el artista independiente John Haxby¹³⁶, quien ha creado varias carátulas para Linn Records, sello discográfico que produjo esta versión del pianista portugués en 2010. Las seis fotografías incluidas en este álbum fueron tomadas por Sven Arnstein¹³⁷.



Ilustración 4-59 Artur Pizarro, carátula de la grabación

¹³⁵ Artur Pizarro (int.), *Enrique Granados, Goyescas, Isaac Albéniz: Iberia* [SACD], UK, Linn Records CKD 355, © © 2010. Referencia de la ilustración: “Enrique Granados Goyescas & Isaac Albéniz Iberia” [Format: MP3-Download], fecha de publicación: 19/4/2010. [www.amazon.de](http://www.amazon.de/imagen: '51-C7JaPVrL_SS500_pizarro', http://www.amazon.de/Enrique-Granados-Goyescas-Alb%C3%A9niz-Iberia/dp/B003AX0C8E/ref=sr_1_14?ie=UTF8&s=dmusic&qid=1269097223&sr=8-14) imagen: ‘51-C7JaPVrL_SS500_pizarro’, http://www.amazon.de/Enrique-Granados-Goyescas-Alb%C3%A9niz-Iberia/dp/B003AX0C8E/ref=sr_1_14?ie=UTF8&s=dmusic&qid=1269097223&sr=8-14 [consulta: 20 abril 2010].

¹³⁶ En el sitio Web de este diseñador gráfico y fotógrafo se pueden ver muestras de su trabajo; entre las fotografías expuestas aparecen dos del pianista Artur Pizarro. En: Haxby John, “Linn Records: 1995-2010” [en línea], en *John Haxby / Designer and Photographer* [Website], Knaresborough (North Yorkshire), www.haxby.net Disponible en: <http://www.haxby.net/linnrecords.html> [consulta: 25 mayo 2010].

¹³⁷ El catálogo de este fotógrafo, que incluye algunas fotografías de Artur Pizarro, se puede acceder en la página Web del artista: Sven Arnstein, “Personal publicity portraits” [en línea], Disponible en: www.svenarnstein.com [consulta: 28 mayo 2010].

La imagen de la portada que retrata al intérprete de perfil es bastante llamativa debido al juego de luces, a la combinación de los colores complementarios (azul y amarillo) y, a la colocación eficaz de una tipografía que en sí misma es particularmente limpia y legible tanto por su hechura como por el tamaño de la fuente (ilustración 4-59). El fondo azul celeste de la pared y la ropa de tonos oscuros que lleva el artista hacen que su rostro destaque afablemente. La imagen de esta carátula es de una calidad sorprendente que se puede apreciar tanto en la versión física como la digital que aparece en los portales electrónicos donde se comercializa esta grabación en formato físico y MP3.

Volvamos ahora la mirada hacia la reedición digital que Denon Classics publicó en 2009 de la versión de Alicia de Larrocha registrada inicialmente por Hispavox. La incluimos aquí para comentar algunos de los errores que creemos deben evitarse en el diseño de una nueva portada para la edición de una grabación.

Esta versión en MP3 presenta una carátula sosa en cuanto a la combinación de colores y al tamaño de la tipografía. Como fondo muestra una imagen yuxtapuesta con una partitura y el retrato de la intérprete. La notación musical no corresponde a ningún fragmento de Albéniz, sino que son unos pentagramas desconocidos y empleados en todas las impresiones de la serie *Denon Essentials*. Aunque, por el contrario, destaca que el sello haya decidido utilizar la imagen de la pianista española y no el retrato del compositor como ocurre en el resto de registros sonoros dentro de dicha serie. En ese sentido, tal decisión estructural parece indicar que para el diseñador esta obra se identifica más con la intérprete que con el autor de la música.

La composición visual presenta una estructura piramidal conformada por los rótulos y el retrato de la intérprete. Sin embargo, creemos que esta forma de representación se ve afectada por el tamaño exagerado de la tipografía, el color y tipo de letra, pero sobre todo por el alargamiento del título “Albéniz” que sobresale de la superficie bidimensional de una manera desequilibrada. Estas irregularidades crean ruido y disonancia en la percepción total de la portada. A ello contribuye la pobre y extraña combinación de los colores: rojo, blanco, café y azul.

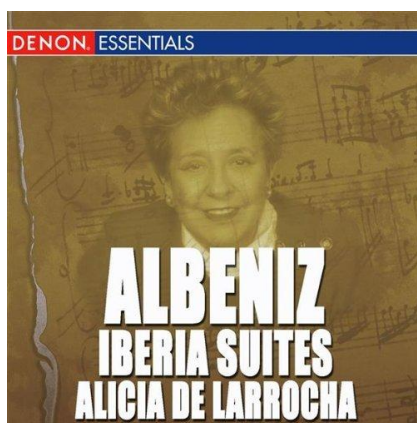


Ilustración 4-60 Alicia de Larrocha, Denon Essentials, reedición parcial MP3

Por otro lado, en esta edición digital aparece el rótulo “Iberia Suites” para referirse a la música que contiene este álbum. En primer lugar, hay que decir que

la partitura original no fue titulada por Albéniz como “suite”, mucho menos como “suites”. En segundo, la recopilación sólo incluye los tres primeros cuadernos de la serie, omitiendo el último cuaderno que en la versión de Hispavox cuenta con una excelente interpretación de ‘Jerez’, la undécima pieza de la colección.

Somos críticos al juzgar esta edición digital por dos razones:

- 1) El sello utiliza una publicidad enardecida que parece no hacer justicia a la música que promociona dentro del espacio virtual. Incluimos a continuación un extracto del texto de su página inicial:

Durante décadas, el nombre DENON ha sido sinónimo de lo más avanzado en el arte de la reproducción de audio. Denon Classics continúa esa mantenida tradición al ser el sello clásico independiente no. 1 en los Estados Unidos [...] Denon Classics siempre ha sido conocida por el arte inspirado, escrupulosa atención a los detalles y el calibre más alto en técnicas de grabación. La exitosa serie internacional Denon Classics “la más relajante música clásica del universo” ha permitido a millones disfrutar de la música clásica y las amplias series Denon Essentials y Greatest Hits se mantienen en las listas de mejores ventas en las tiendas iTunes alrededor del mundo¹³⁸.

- 2) Dichas versiones se comercializan en portales electrónicos como Amazon, iTunes y RealRhapsody, por tanto tienen una influencia en la difusión de la música que promocionan y, al mismo tiempo, una responsabilidad adquirida por voluntad propia en su filosofía empresarial.

Pensamos que en el caso de Alicia de Larrocha la presentación visual en esta reedición digital desmerita la calidad musical de la grabación. Desde el punto de vista de la discología, creemos conveniente llamar la atención sobre ello ya que la mala presentación de un registro sonoro, además de afectar las ventas, puede perjudicar la imagen comercial de un artista. Más aún, podría dañar el perfil profesional de Larrocha que ya ha fallecido y cuya memoria perdurará a través de sus grabaciones. Afortunadamente, en general, sus versiones han sido promocionadas en cuidadas ediciones.

A mediados de 2010, EMI Classics publica un set de 8 discos compactos conteniendo las grabaciones que Alicia de Larrocha realizó para Hispavox alrededor de 1960. La carátula de dicho álbum muestra una fotografía de la pianista y pertenece a la serie *Icon*¹³⁹. En ese sentido, respeta una plantilla uniforme para todos los álbumes contenidos en esta serie; esto es un retrato en blanco y negro del artista, el logo del sello situado en la esquina superior

¹³⁸ Denon Classics, “about us” [en línea], www.denonclassics.com Disponible en: <http://www.denonclassics.com/sites/denon/about.asp> [consulta: 20 febrero 2010]. Texto original: «For decades the name DENON has been synonymous with the ultimate in state of the art audio reproduction. As the United States #1 Independent Classical label DENON CLASSICS continues that heralded tradition. [...] DENON CLASSICS has always been known for inspired artistry, scrupulous attention to detail and the highest caliber recording techniques. DENON CLASSICS international hit 'Most Relaxing Classical Music in the Universe' series has introduced millions to joys of classical music and the extensive DENON ESSENTIALS and GREATEST HITS series are fixtures on the best sellers lists at iTunes Classical stores the world over».

¹³⁹ Alicia de Larrocha (int.), *Complete EMI recordings: Soler Granados, Albéniz, Turina, Montsalvatge, Falla* [reedición: CD], Grabaciones originales del sello Hispavox, EMI (Icon) 50999 6 29486 2 3 (Set de 8CD), 2010. Referencia de la ilustración: “Alicia de Larrocha – complete EMI recordings”, www.emi-icons.com imagen: ‘5099962948623’, <http://www.emi-icons.com/5099962948623.php> [consulta: 28 marzo 2010].

izquierda (o superior derecha en el caso de otros set de la colección) y una especie de cartel donde se incluye el nombre del intérprete, el título del álbum, los compositores y el logo de la serie.



Ilustración 4-61 Alicia de Larrocha, Hispavox, reedición EMI Classics

La portada de la recopilación de Larrocha exhibe el cartel en una tonalidad azul grisáceo —en contraste con otros registros de la misma serie donde el rectángulo es de color verde, naranja, morado, etc.— y parece dar la impresión de una lápida que contiene un epitafio que recuerda el reciente fallecimiento de la intérprete que fue lo que motivó la publicación de este set de ocho discos compactos¹⁴⁰. Por último, hay que decir que el retrato es uno de los varios que tomó el afamado fotógrafo Christian Steiner de la pianista; la grabación de *Iberia* de 1986 también incluye un trabajo suyo.

Por último, en noviembre de 2010 aparece publicada la versión integral de Eduardo Fernández, registro grabado en enero de 2009, que presenta una portada formal con una fotografía en blanco y negro (ilustración 4-62)¹⁴¹. En la composición visual destaca el filón de las teclas del instrumento del fondo oscuro que junto con el costado del pianista y la delgada línea de color rojo encuadran los títulos de la grabación. El artista está sentado en el banco del piano, su figura se posiciona a la derecha del área y su mirada se muestra enigmática; por el contrario, en la tercera página del folleto, el músico aparece en una fotografía con una pose natural.

La tipografía de la carátula está conformada de la siguiente manera: para el apellido del compositor y el nombre del intérprete se utilizaron letras blancas y para el título de la obra una tinta roja. Es posible que estos rótulos aparezcan sin mayúsculas para darle frescura a la portada. Por otro lado, algo que llama bastante la atención es el tamaño del texto de la contraportada del disco y del folleto. Es una fuente pequeña, que si bien salva espacio y le otorga mayor protagonismo a

¹⁴⁰ En el micro sitio Web de la serie Icon <http://www.emi-icons.com/catalogue.php> se puede observar el diseño uniforme de la serie. Además, están colgadas fotografías en blanco y negro de artistas de la serie, que bien merece la pena ver por la calidad profesional de las imágenes. <http://www.emi-icons.com/gallery.php> [consulta: 28 febrero 2011].

¹⁴¹ Eduardo Fernández (int.), *Albéniz: Iberia* [CD], Warner Music Spain 5249807612, © © 2010. Referencia de la imagen: “Fernández, Isaac Albéniz, *Iberia*”, www.fnac.es imagen: ‘5052498076123’ <http://musica.fnac.es/a411208/Isaac-Albeniz-Iberia-sin-especificar?PID=6&Mn=-1&Ra=-29&To=0%3f&10&Fr=0> [consulta: 19 enero 2011].

las fotografías, pudiera dificultar su lectura. El contraste es notable en el adverso del folleto que contiene una opaca fotografía del piano y en el lado superior izquierdo aparece la referencia técnica en un tamaño de fuente diminuta¹⁴².



Ilustración 4-62 Eduardo Fernández, grabación en CD

La combinación de colores que muestra la portada (negro, blanco y rojo) se considera moderna y según Michel Pastoureau, historiador del color, su resurgimiento se puede emplazar a finales de la década de 1920:

Inmediatamente después de la Primera Guerra Mundial, pintores, grafistas estilistas y costureros devuelven al negro su estatus de color verdadero y lo convierten en un símbolo de la modernidad. El *art déco* le reserva un lugar importante y el expresionismo lo suele combinar con el blanco y el rojo, volviendo así a la triada primitiva cuya pregnancia nada ha perdido¹⁴³.

Por otro lado, es llamativo que el retrato del joven pianista aparezca en blanco y negro. Para situar esta circunstancia en un contexto más general, transcribimos un párrafo del libro de Pastoureau:

En concreto, en el terreno de la información y la documentación, a pesar de los notables avances de la fotografía a color a partir de 1950, pervivirá, hasta casi nuestros días, la idea de que la fotografía en blanco y negro es precisa, exacta, fiel a la realidad de los seres y las cosas, mientras que la fotografía en color es poco fiable, frívola y traicionera. En muchos países, por ejemplo, hasta fechas recientes, los documentos oficiales y de identidad tenían que venir acompañados de fotografías en blanco y negro, no en color. [...]. Las autoridades desconfiaban —y no hay duda que seguirán haciéndolo— del color, considerado, falaz, inestable y artificial¹⁴⁴.

Es obvio que el sello discográfico decidió la composición de la portada de la grabación de Eduardo Fernández y que la fotografía en blanco y negro del intérprete, en lugar de una a color, no es una casualidad. Quizá se emplea este

¹⁴² En cambio, la etiqueta del CD tiene una tonalidad entre rojo y fucsia, con rótulos en blanco y amarillo, que hace un fuerte contraste con las fotografías en blanco y negro incluidas en esta grabación.

¹⁴³ M. Pastoureau, *Negro...*, p. 168.

¹⁴⁴ M. Pastoureau, *Negro...*, p. 178.

recurso para hacer juego y, en cierta manera, contrarrestar con la pose un tanto rebelde del joven músico cuya mirada parece confrontar al observador.

Gracias al análisis efectuado en este apartado, estamos en condiciones de ofrecer las siguientes reflexiones antes de cerrarlo: en primer lugar, creemos que es viable incluir una fotografía del intérprete en la carátula siempre y cuando sea de calidad y contenga algún rasgo de la personalidad del músico que capte la mirada del posible comprador. En caso contrario, es mejor colocar su fotografía dentro del folleto y escoger otra opción de diseño para la portada. De cualquier manera, consideramos muy importante que se incluya un retrato del pianista ya que esto permite que el melómano conozca la identidad del artista. En segundo, es conveniente advertir que la utilización de la imagen del intérprete como carátula puede restringir el número de ventas en caso de que un pianista poco conocido incursione en un repertorio nuevo, pues se corre el riesgo que el consumidor no lo reconozca ni identifique con la música; en ese caso el sello discográfico debe evaluar los pros y contras de tal decisión.

De hecho, esto fue lo que ocurrió en el caso de Alicia de Larrocha, cuyo semblante no apareció en la portada sino hasta su tercer registro de *Iberia* realizado en 1986, en un momento histórico en que su nombre era ligado automáticamente con la música de Albéniz y, por tanto, su imagen contribuyó a generar ventas. No obstante, desde la primera versión ya se incluía una fotografía suya dentro del folleto y su retrato decoró la contraportada del álbum que contenía la segunda grabación de 1972 (véase la ilustración 4-68).

Por otro lado, en este apartado se observan en las carátulas estudiadas la incursión de vestimenta formal y parquedad de los colores en la composición de los retratos fotográficos. Con algunas excepciones se mantienen las tonalidades oscuras para incrementar la elegancia de las portadas. Sin embargo, varias de estas representaciones incluyeron el color rojo para llamar la atención sobre algún elemento clave por parte de los diseñadores. Se advierte que el uso de colores, aunque en estas carátulas resulte atractivo visualmente, debe concebirse con sobriedad para mantener la mayor distinción posible.

Hemos tratado también varios ejemplos que incluyen en sus portadas la imagen del compositor sin descuidar en algunas de ellas las que realizan un énfasis en la tipografía. En la siguiente sección, nos enfocaremos en las asociaciones geográficas y en los motivos españoles incluidos en el grupo de propuestas visuales que a continuación ofrecemos.

4.3 ASOCIACIONES GEOGRÁFICAS

4.3.1 Paisajes españoles

Al situar en imágenes el origen de esta colección de piezas, en nuestro estudio se aprecia la incidencia que tienen los espacios geográficos para sugerir determinadas lecturas que dominan el panorama imaginario utilizado por los diseñadores. Se contemplan tanto las que se relacionan con lugares españoles específicos, como aquellas muestras visuales que desafían esta línea de diseño y que incluyen espacios que no se pueden ubicar específicamente dentro del territorio hispano.

Ya desde el temprano año de 1956 (D.L.), la carátula del pianista José Falgarona incluye la representación de un pueblo español (ilustración 4-63)¹⁴⁵. La composición visual de esta portada está dividida en cuatro áreas y el cuadro superior izquierdo presenta el texto referente al compositor y a la obra. La zona superior derecha contiene una escena relativa a una corrida en una plaza de toros. En el área inferior derecha aparece una gitana sentada en un borrico. Entre ambos espacios está colocado el nombre del intérprete y la referencia al instrumento. Por último, en el encuadre inferior izquierdo se muestra la imagen de un pueblo típico que incluye la parroquia con el campanario, algunas casas, una calzada y un habitante con su animal de carga. Ciertamente, la intención de esta representación es relacionar de manera natural esta música a una serie de tópicos españoles, como pudieran ser el toreo y el paisaje español. Estos temas serán repetidos en ilustraciones posteriores.

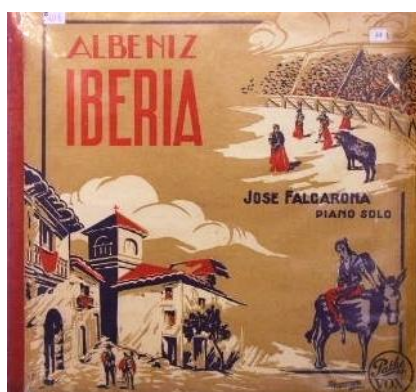


Ilustración 4-63 José Falgarona,
versión original en LP

El fondo café de la portada ayuda a darle un toque rústico a esta carátula alusiva a una visión pintoresca de la España profunda de hace 50 años. Acerca de ese color Samara comenta: «La asociación del marrón con la tierra y la madera crea una sensación de comodidad y seguridad. La solidez del color, debido a sus connotaciones orgánicas, evoca sensaciones de intemporalidad y valor duradero»¹⁴⁶.

Al igual que la carátula de Echaniz, esta portada utiliza el color rojo aunque en este caso se aplica al nombre de la obra musical y al del compositor. Para designar al intérprete y al instrumento se hace uso de la tinta negra. Todos los títulos están impresos en mayúscula aunque para el nombre del pianista se utiliza letra versalita. El título de *Iberia* destaca notablemente debido a su gran tamaño de letra y la atención hacia ello se ve magnificada por el filete vertical de color rojo que aparece en el borde izquierdo de la portada, el cual hace fijar la vista en el cuadrante superior izquierdo.

En segundo lugar comentaremos el registro que Aldo Ciccolini grabó en París en 1966. Una posible carátula de la edición original en LP pudiera ser la

¹⁴⁵ José Falgarona (int.), *Albéniz: Iberia* [disco de 33 rpm], [Francia], PATHE-VOX PL 9212, D.L. 1956. Referencia de la ilustración: “Iberia, Albeniz Isaac falgarona”, [www.disquantique.com](http://www.disquantique.com/english/view_product_uk.php?product=4865&PHPSESSID=e15a1b4cae9d17085a70df952714326e) imagen: ‘150009’, http://www.disquantique.com/english/view_product_uk.php?product=4865&PHPSESSID=e15a1b4cae9d17085a70df952714326e [consulta: 24 agosto 2007].

¹⁴⁶ T. Samara, *Los elementos del diseño...*, p. 110.

incluida en la ilustración 4-64¹⁴⁷. Ésta muestra una escena costumbrista y según la referencia contenida al interior del álbum se trata de una obra de Francisco de Goya y Lucientes titulada: *La ganadería*. Sin embargo, no hemos encontrado información sobre dicha obra en el libro *Goya: catálogo de la pintura* de José Luis Morales y Marín¹⁴⁸, ni en el catálogo de pinturas colgado en la red por la Universidad de Zaragoza¹⁴⁹. Por otra parte, junto al título de la pintura aparece lo siguiente: “Ektachrome Girardon”, rótulo que indica que para capturar la imagen se utilizó un tipo especial de película llamado Ektachrome que era comercializado por Kodak.



Ilustración 4-64 Aldo Ciccolini,
primera edición en LP



Ilustración 4-65 Aldo Ciccolini,
primera reedición en CD

En relación con la estructura de la portada podemos decir que el texto fue colocado en la parte superior para aprovechar la luz del cielo del paisaje. Los nombres del compositor y del intérprete se muestran en tinta roja; la obra y los cuadernos que incluye este vinilo en tinta negra. En la orilla superior izquierda se sitúan las etiquetas técnicas. El logo que hace referencia a Columbia con un fondo negro atrae la atención del ojo, lo que da vitalidad a la composición pues invita al observador a realizar una lectura en forma de “v”, empezando por las etiquetas, bajando después hacia el túnel y subiendo por último en dirección al texto.

La grabación de Aldo Ciccolini fue reeditada en 1990 por EMI Pathé Marconi en Alemania. Metafóricamente, la portada de este disco compacto presenta la plaza de un pueblo de los muchos que se encuentran por el territorio español (ilustración 4-65)¹⁵⁰. No obstante se trata del dibujo titulado “Plaza de

¹⁴⁷ Aldo Ciccolini (int.), *Isaac Albéniz: Iberia* [disco de 33 rpm], Francia, Pathe/Columbia CCA1085-6, [s.a.]. Referencia de la ilustración: Arts Blues Cultures [920sherve], “Stereo Columbia CCA 1085-Aldo Ciccolini- Albeniz Iberia”, Blaison Gohier, Francia, www.ebay.com imagen: ‘Ciccolini’, http://cgi.ebay.com/STEREO-COLUMBIA-CCA-1085-ALDO-CICCOLINI-ALBENIZ-IBERIA-/250759187883?pt=Music_on_Vinyl&hash=item3a62698dab [consulta: 19 enero 2011].

¹⁴⁸ José Luis Morales y Marín, *Goya, catálogo de la pintura*, [Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, Zaragoza], Madrid, Alpuerto, 1994.

¹⁴⁹ Universidad de Zaragoza; Instituto Fernando El Católico, “Catálogo de pinturas y exposición virtual” [Disponible en línea], <http://goya.unizar.es/default.html> [consulta: 20 marzo 2011].

¹⁵⁰ Aldo Ciccolini (int.), *Albéniz: Iberia; Granados: Goyescas* [reedición: CD], EMI Pathé Marconi, CZS 7 62889 2, 1990. Referencia de la ilustración: “Albeniz: ""Iberia"" - Granados: ""Goyescas"" Aldo Ciccolini, Piano”. Fecha inicial de venta: 17/05/1990. www.priceminister.com

Jérica” del artista americano Vernon Howe Bailey (1874-1953). La fotografía que sirvió para la carátula fue tomada de dicha obra por Patrick Lorelle en la Bibliothèque des Arts Décoratifs localizada en París. El diseño estuvo a cargo de Josee Melamoudi.

Respecto de esta carátula, es interesante la topografía escalonada de los rótulos con referencia a los músicos en tinta negra y los títulos de las obras en tinta roja. Dicha idea se complementa por dos filetes pegados a los lados superior e inferior de la ilustración. Haciendo juego aparece el logo que también contiene los colores rojo, negro y blanco.

El siguiente registro integral en el tiempo corresponde a la grabación de Alicia de Larrocha de 1973, en esta ocasión producida por el sello Decca. En la ilustración 4-66 se muestra la versión original en álbum de dos discos LP de producción inglesa¹⁵¹. En este caso, el naranjo es uno de los protagonistas en la composición visual. Esto es importante de comentar pues, en primer lugar, este árbol es componente esencial del jardín sevillano y aparece justamente en los dibujos de Laura Albéniz que decoraron las portadas de la edición Mutuelle de *Iberia*¹⁵².

Sabina Rossini y José Elías en su artículo *El naranjo amargo en Sevilla* escriben: «De todas las ciudades de Al-Andalus, Sevilla, y en menor medida Córdoba, el naranjo amargo es la especie ornamental más extendida en los patios de sus mezquitas y plazas, es la especie que invade profusamente todos los jardines, calles y plazas de la ciudad sin olvidar su extensión a los pueblos de la provincia»¹⁵³.

Por otro lado, los autores mencionan que existió una fuerte producción de mermelada cuyo principal consumidor fue Inglaterra:

La mermelada fabricada con el fruto de los naranjos amargos se pone de moda en Europa gracias a personajes ilustres que visitan nuestra ciudad, como el Duque de Wellington. El entonces general inglés, durante la Guerra de la Independencia contra los franceses, pasó por la ciudad y comprueba personalmente la calidad de la mermelada de naranja amarga, comparable a la mejor de las inglesas y fabricada a partir de los frutos de las naranjas amargas de las huertas de los alrededores de Sevilla y de su Alcázar¹⁵⁴.

Mencionar esto no es circunstancial ya que esta carátula fue creada teniendo en mente al mercado inglés —pues la edición española de este disco tuvo como portada el piano de Albéniz (véase la ilustración 4-33)— y en ese sentido esa imagen conteniendo un árbol de naranja quizá constituye el punto de unión con el melómano que probablemente pudiera hacer una asociación inconsciente entre la calidad de los frutos de esta tierra conocidos y disfrutados por él en su

imagen: ‘112859730’, <http://www.priceminister.com/offer/buy/92988/Ciccolini-Aldo-Albeniz-Iberia-Granados-Goyescas-Aldo-Ciccolini-Piano-CD-Album.html> [consulta: 7 agosto 2007].

¹⁵¹ Alicia de Larrocha (int.), *Albéniz: Iberia, Cantos de España, Navarra* [disco de 33 rpm], UK, DECCA SXL 6586-7, [1973]. Referencia de la ilustración: “Albeniz Iberia - Alicia De Larrocha - DECCA SXL 6586-7”, www.ebay.com [Ganador de la subasta: note777sound], imagen: ‘!B+mw(2gCGk~\$(KGrHqIOKnUEz1)bkvt)BN!MZ1kjFw~~_3’, <http://offer.ebay.com/ws/eBayISAPI.dll?ViewBids&item=220708821687> [consulta: 19 diciembre 2010].

¹⁵² Véanse las ilustraciones 4-2 y 4-3.

¹⁵³ Sabina Rossini Oliva; José Elías Bonell, *El naranjo amargo en Sevilla* [en línea], Sevilla, [Ayuntamiento de Sevilla], 1996, p. 5. PDF disponible en: <http://www.sevilla.org/ayuntamiento/areas/area-de-urbanismo-y-medio-ambiente/servicio-de-parques-y-jardines/articulos-tecnicos/narajoamargo.pdf> [consulta: 6 febrero 2011].

¹⁵⁴ S. Rossini Oliva; J. Elías Bonell, *El naranjo amargo...*, p. 6.

desayuno¹⁵⁵ con la recreación de aquellos parajes andaluces por parte de Albéniz en su música.



Ilustración 4-66 Alicia de Larrocha, grabación de 1973, edición en LP

Esta grabación también fue publicada en 1973 por el sello London, filial de la compañía Decca que distribuía los discos en los Estados Unidos (ilustración 4-67)¹⁵⁶. Ambas portadas (4-66 y 4-67) puestas a la venta el mismo año presentan paisajes urbanos y en contraste con la carátula de la primera grabación de Larrocha, estas carátulas son más formales y menos generosas en cuanto al color. Quizás el sello Decca era consciente que para captar la atención del mercado inglés no era necesaria una portada tan llamativa como la del sello Hispavox (véase la ilustración 5-3). Además, la carrera de la pianista estaba ya en una fase de promoción internacional, por lo que más que necesitar una imagen sui generis, tan solo el nombre de esta intérprete y una sugerencia geográfica a España, eran suficientes para que el discófilo se interesase por esta segunda grabación. No obstante, la contraportada de la edición London incluye un retrato de la artista en tonos ocres proveniente de una fotografía cercana a ese año, con la intención de reforzar la promoción del álbum¹⁵⁷.

¹⁵⁵ No está demás comentar que la mermelada de naranja amarga de la compañía española La vieja fábrica fue premiada con el Great Taste Award 2011 otorgado por la asociación comercial Ghilf of fine food del Reino Unido. Véase la noticia en: Grupo Ángel Camacho, “LA VIEJA FÁBRICA es premiada con el Great Taste Award 2011”, *Crónica de ayer y hoy*, 08-09-2011, Disponible en: http://acamacho.com/html/es/el_grupo/Secciones/noticias/ [consulta: 15 octubre 2011].

¹⁵⁶ Alicia de Larrocha (int.), *Albéniz: Iberia, Cantos de España; Navarra* [Disco de 33 rpm], New York, London, © 1973. Referencia de la ilustración: ‘Doclp33’, “De Larrocha: Albeniz:Iberia-Cantos de Espana Lon-Dec nm”, Roswell, Georgia (US), subasta finalizada el 28/11/2010 www.ebay.com imagen: ‘140’, http://cgi.ebay.com/LARROCHA-ALBENIZ-IBERIA-CANTOS-ESPANA-LON-DEC-NM-/190470570461?pt=Music_on_Vinyl&hash=item2c58ee41dd [consulta: 23 noviembre 2010].

¹⁵⁷ Alicia de Larrocha (int.), *Albéniz: Iberia, Cantos de España; Navarra* [Disco de 33 rpm], New York, London, © 1973. Referencia de la ilustración: Classical Record Exchange, New Jersey (US), “Lon CSA 2235 Larrocha Albeniz Iberia Cantos Espana nm”, subasta finalizada el 20/11/2010 www.ebay.com imagen: ‘P1015875’, <http://www.ebay.com/itm/ws/eBayISAPI.dll?ViewItem&item=390365429787> [consulta: 17 noviembre 2011].



Ilustración 4-67 Alicia de Larrocha, London, disco de 33 rpm, 1973



Ilustración 4-68 Alicia de Larrocha, London, 1973, contraportada

La ilustración 4-69 contiene la carátula de la edición de cinta de bobina abierta¹⁵⁸, que pensamos fue tomada del máster de la grabación realizada en 1973 por Larrocha para Decca, ya que esta imagen es la misma que la aparecida en el álbum de dos discos LP producido también por London en ese mismo año.



Ilustración 4-69 Alicia de Larrocha, London, Reel to Reel, 1973

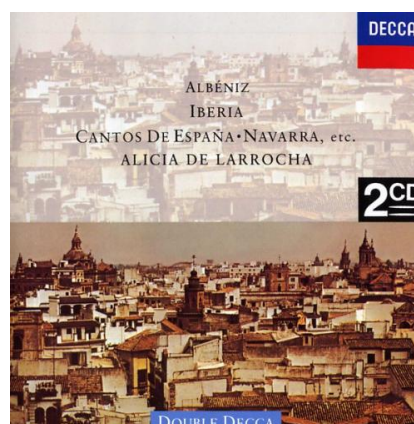


Ilustración 4-70 Alicia de Larrocha, Decca, edición distribuida en Japón

En un momento posterior, dicha fotografía aparece de nuevo en una reedición en disco compacto, aunque en este caso se duplica la imagen y en el área traslúcida aparecen los títulos (ilustración 4-70)¹⁵⁹. El sello destaca al ser de

¹⁵⁸ Alicia de Larrocha (int.), *Albéniz: Iberia, Cantos de España, Navarra* [cinta de carrete abierto], LONDON, LON K 42235, AMPEX reel-to-reel tape (4-track, 7 1/2ips, stereo, DOLBY encoded, double-play), 1973. Referencia de la ilustración: Foryoureyesonly702, "REEL to REEL 4track Albeniz Iberia Cantos De Larrocha", Las Vegas (Nevada, US), www.ebay.com imagen: '!BuUQejwCGk~\$(KGrHqJ,!iIEv1+zwt26BL+w5Czs3g~~_12', http://cgi.ebay.com/REEL-REEL-4track-ALBENIZ-IBERIA-CANTOS-LARROCHA-/280513261672?cmd=ViewItem&pt=Music_Other_Formats&hash=item414fe4b068 [consulta: 13 junio 2010].

¹⁵⁹ Alicia de Larrocha (int.), *Albéniz: Iberia, Cantos de España, Navarra, etc.* [reedición: CD], DECCA, Universal Music Classical, UCCD-3238 [número de catálogo tomado de <http://item.rakuten.co.jp/asahi-record/00000517199/>], [s.a.]. Referencia de la ilustración: Esta grabación se vende en la versión japonesa de Amazon. Traduciendo con las herramientas de idioma del explorador damos la siguiente descripción: "Albéniz: Iberia canciones".

colores fuertes. Asimismo se enfatiza el hecho de que se trata de un set de dos discos compactos. La composición bipartita es similar a la empleada por Decca para la reedición de la segunda versión de Larrocha (véase la ilustración 4-90).

Otro detalle interesante es que son fotografías y no ilustraciones las que conforman estas carátulas. De las ediciones originales integrales de *Iberia*, anteriores en tiempo a esta segunda grabación de Larrocha, sólo los registros de Echániz y Sabater (ilustraciones 5-1 y 4-34) incluyen una fotografía de estudio en portada, el resto son ilustraciones. No obstante, eso cambiará ya que la incursión de trabajos fotográficos irá en aumento en grabaciones posteriores.

Por otro lado, la edición española de la grabación integral de Blanca Uribe presenta una fotografía del Patio de los Leones de la Alhambra¹⁶⁰. La imagen tiene bastante profundidad debido a la arquitectura del lugar pero también a la estructura triangular del texto que se reparte en los tres vértices, colocando en los inferiores las obras musicales y las piezas incluidas en este LP publicado en 1977. En el ángulo de la parte superior aparecen los nombres de los compositores en colores cálidos y el nombre de la intérprete y el instrumento en un tipo de menor tamaño de color blanco.



Ilustración 4-71 Blanca Uribe, primera edición española en LP

En contraste con lo que hemos presentado hasta ahora, y con lo que vendrá después, a continuación comentamos la portada de la grabación integral de Eduard Syomin realizada entre 1980 y 1984 y publicada por el sello Melodiya en 1990. Es un álbum que incluye dos discos de vinilo y cuya carátula muestra una reproducción de la pintura de El Greco titulada *Vista de Toledo*¹⁶¹.

www.amazon.co.jp ASIN: B0000CD7W7, imagen: '204131e29fa0137d38054110.L', http://www.amazon.co.jp/gp/customer-media/product-gallery/B0000CD7W7/ref=cm_ciu_pdp_images_0?ie=UTF8&index=0 [consulta: 19 julio 2010].

¹⁶⁰ Blanca Uribe (int.), *Albéniz: de la suite Iberia: Lavapiés, Málaga, Ermitaña [sic], Jerez; Turina: de las danzas fantásticas: orgía, exaltación, ensueño* [disco de 33 rpm], [s.l.], Nevada ND-1178, Dial discos, © 1977. Referencia de la ilustración: Guateque, "Lp - albeniz-turina - blanca uribe, piano - edicion española, dial discos 1977", Sevilla (España), www.todocoleccion.net imagen (editada): '16090101', <http://www.todocoleccion.net/lp-albeniz-turina-blanca-uribe-piano-edicion-espanola-dial-discos-1977-x16090101> [consulta: 21 noviembre 2010].

¹⁶¹ El Greco (Domenikos Theotokopoulos), *Vista de Toledo* [óleo sobre lienzo], Museo Metropolitano de Nueva York. Una reproducción digital de esta obra se puede observar en: "Toledo, Spain. El Greco. El Greco's Vista de Toledo". imagen: 'el greco view',

Es llamativo que se utilice esta obra de arte para representar la música de Albéniz, ya que el incluir dicha pintura en las carátulas de estos discos anticipa las portadas de Unwin y Chauzu donde se busca de manera deliberada ofrecer una visión alternativa del carácter de la colección de piezas. Por otro lado, los precedentes son las reediciones en vinilo de la grabación de Block (1977) y Larrocha (1982)¹⁶². En todas ellas se intenta simbolizar las lejanas sonoridades de *Iberia*, las cuales tienen la hondura y tristeza de un compositor enfermo que lucha en sus últimos años por escribir su testamento musical con alegría de vivir pero que, sin embargo, sus trazos en el pentagrama confiesan la angustia y el dolor físico del músico —como bien han señalado Torres y González—¹⁶³. Asimismo, la atmósfera arcaica de una pieza como ‘Jerez’ está lejos de ser alegre y entusiasta, más bien es lúgubre, lejana y etérea. Eso es algo que pocas carátulas han buscado reflejar consciente o inconscientemente.

La fotografía fue tomada por H. Myakishev y el diseño gráfico estuvo a cargo de A. Grigoriev. La esquina superior izquierda presenta los títulos “I. Albéniz / Iberia / Eduard Semin / piano” y en la inferior derecha se sitúan los mismos rótulos en ruso. En ambos casos el nombre de la obra, *Iberia*, ostenta una tipografía estilizada en tinta naranja, mientras que el resto del texto aparece en tinta blanca. En las caras interiores del Álbum se incluye el texto en ruso, inglés y español; además, exhibe una pequeña fotografía en la parte inferior izquierda de la tercera cara. Es una imagen en blanco y negro que muestra al pianista de perfil con las manos encima del teclado, el ángulo es un poco elevado ya que el fotógrafo B. Никопаев estaba de pie al enfocar al intérprete sentado sobre el banco del piano.



Ilustración 4-72 Eduard Semin, Melodiya, disco de 33 rpm, 1990



Ilustración 4-73 Alicia de Larrocha, DECCA, reedición en LP, 1982

La Escuela Superior de Música Reina Sofía tiene este álbum en sus fondos, que he podido consultar y escuchar en la Biblioteca de dicha institución. Sin embargo, debido al copyright de la carátula no fue posible obtener una copia digital de ella. No obstante, en diciembre de 2011, apareció en eBay un ejemplar

<http://www.macalester.edu/courses/geog261/Toledo,%20Spain/culture.html> [consulta. 22 marzo 2011].

¹⁶² Véanse las siguientes ilustraciones: Larrocha (4-73), Block (4-97), Chauzu (5-66) y Unwin (5-85).

¹⁶³ Mayor detalle sobre esta temática se da en el apartado 5.3.1 del presente trabajo.

de este vinilo puesto a la venta por un usuario de Dinamarca (ilustración 4-72)¹⁶⁴. Esta portada es similar a la que Decca publicó para la reedición de una de las grabaciones de Alicia de Larrocha que también presenta un extracto de la obra de El Greco (ilustración 4-73)¹⁶⁵.

Volvamos de nuevo a la línea de paisajes afables. Otro ejemplo de ella es una reedición en disco compacto de la grabación integral de Esteban Sánchez producida por el sello original, Ensayo, al final de la década de los noventa¹⁶⁶. Esta producción incluye un diseño diferente a los presentes en las versiones en disco de vinilo del mismo pianista, aunque mantiene las tonalidades verdosas como color principal dentro de la composición. El dibujo es de la autoría de Greg Byrne¹⁶⁷ y el diseño estuvo a cargo de Laura Armet.

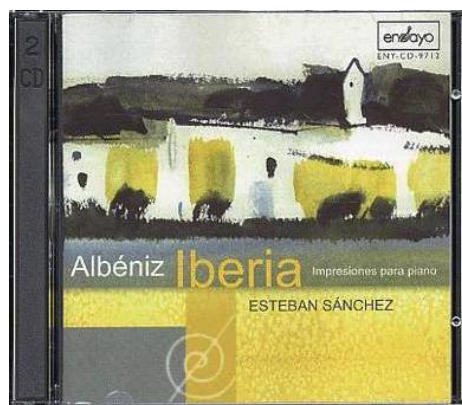


Ilustración 4-74 Esteban Sánchez, primera reedición en CD

¹⁶⁴ Eduard Semin (int.), I. Albéniz: *Iberia* [Disco de 33 rpm], Melodiya C10 30057 006, stereo, 1990, recorded 1980-4, Referencia de la ilustración: niradk-records, "Semin (piano). Albeniz (Iberia) + Busoni + Godowsky. Melodia 30057 006 (2). NM", www.ebay.com imagen: '\$(KGrHqFhJCUE63(+t4!hBOy7R)E7UQ~60_12' <http://www.ebay.com/itm/ws/eBayISAPI.dll?ViewItem&item=360412207011> [consulta: 8 diciembre 2011]. El apellido aparece como Semin en esta edición, mientras que en la reedición está escrito como Syomin.

¹⁶⁵ Alicia de Larrocha (int.), Isaac Albéniz: *Iberia, Cantos de España* [reedición: disco de 33 rpm], DECCA, [información no disponible]. Referencia de la ilustración: "Albeniz - Iberia + Cantos de Espana (2LP)", Chuncheon (Gangwon, Corea del Sur), www.clapia.com imagen: 'Sv502942', http://www.clapia.com/sub/album_view.php?code=prodt&rowid=4606 [consulta: 20 noviembre 2010]. Según el sitio Web sur coreano www.clapia.com, el cual comercializa un ejemplar de esta grabación, dicha edición fue producida en Alemania por Decca y al parecer lleva el código 6.35093. Disponible en: http://www.clapia.com/sub/album_view.php?code=prodt&rowid=4606 [consulta: 10 diciembre 2010]. Finalmente, gracias un ejemplar de esta grabación puesto a la venta en Alemania en la primavera de 2011 sabemos que el número de catálogo es: Decca 6.35093 DX producido en Alemania en 1982 y es una reedición en disco LP de la grabación de 1973. Peter Panther LP-Shop, "Albeniz Iberia / Cantos de Espana de Larrocha 2 LP", www.ebay.de El enlace del anuncio es: <http://cgi.ebay.de/ws/eBayISAPI.dll?ViewItem&item=400216004250> [consulta: 15 junio 2011].

¹⁶⁶ Esteban Sánchez (int.), Albéniz: *Iberia* [reedición: CD], [Barcelona], Ensayo ENY-CD-9712 ADD, D.L. 1997 [reedición en CD]. Referencia de la ilustración: "Iberia, Impresiones para piano Sanchez, piano. Isaac Albeniz CD Album", [Francia], www.priceminister.com imagen: '281675_L', <http://www.priceminister.com/offer/buy/118033/Albeniz-Isaac-Iberia-Impresiones-Para-Piano-Sanchez-Piano-CD-Album.html> [consulta: 9 agosto 2007].

¹⁶⁷ Una muestra de su trabajo se puede observar en su sitio Web: Greg Byrne, "Galería - Exposiciones" [en línea], Disponible en: <http://www.gregbyrne.es/galeria-abstract.php> [consulta: 15 octubre 2009].

La portada muestra en la mitad superior de su área una representación abstracta de edificios característicos de un pueblo español entre los que destaca el campanario de la iglesia (ilustración 4-74). En el interior del folleto aparece el dibujo de Albéniz realizado por Ramón Casas (véase la ilustración 4-21), referido con anterioridad en una de las reediciones que corresponden a Alicia de Larrocha.

La siguiente integral corresponde a José María Pinzolas y fue producida por la Deutsche Grammophon, a través de PolyGram Ibérica en 1991. La edición original contiene en su portada un detalle del pintor sevillano Gonzalo Bilbao Martínez, artista que suele situarse dentro del costumbrismo español. La obra titulada *El Puente de Triana* pertenece a una colección privada de Madrid y su título completo sería: *Las cigarreras atravesando el Puente de Triana-Sevilla*¹⁶⁸. Esta grabación tiene el depósito legal de 1992 (ilustración 4-75)¹⁶⁹. El uso del texto es bastante adecuado ya que la referencia se sitúa en la parte superior central. De arriba hacia abajo se observa el logo inconfundible de la compañía discográfica, el nombre del compositor, la obra que aparece como “Suite Iberia” y el nombre del intérprete.



Ilustración 4-75 José María Pinzolas, DG, edición original en CD



Ilustración 4-76 José María Pinzolas, DG, reedición en CD

En ese mismo año salió al mercado idéntica grabación pero con otra portada que incluye un detalle pictórico de Joaquín Sorolla (ilustración 4-76)¹⁷⁰. En este caso se trata de la obra titulada *Calle del Albaicín*¹⁷¹. El diseño fue compuesto para ofrecer un contraste entre lo orgánico del plano pictórico y lo geométrico, al utilizar elementos complementarios en la composición visual para generar un todo equilibrado. En otras palabras: la conformación de la calle sigue la cuesta natural y otorga así un perfil caprichoso al camino, situación que se ve pronunciada por la técnica del pintor. Debido a ello, el diseñador de la carátula

¹⁶⁸ La fotografía fue tomada por Oronoz.

¹⁶⁹ José María Pinzolas (int.), *Isaac Albéniz: Suite Iberia* [CD], Deutsche Grammophon 437 241-2, PolyGram Ibérica, © © 1992. Referencia de la ilustración: José María Pinzolas, “Grabaciones, - CD -Video” www.pinzolas.com imagen: ‘iberia_original’, <http://www.pinzolas.com/Castellano/grabaciones.html> [consulta: 16 enero 2008].

¹⁷⁰ José María Pinzolas (int.), *Albéniz: Suite Iberia* [reedición: CD], Deutsche Grammophon 437 242-2, [Galleria], PolyGram Ibérica 437242-2; 437243-2, © © 1992. Referencia de la ilustración: José María Pinzolas, “ib_galleria” www.pinzolas.com imagen: ‘iberia_original’, <http://www.pinzolas.com/Castellano/grabaciones.html> [consulta: 16 enero 2008].

¹⁷¹ La fotografía fue tomada por AISA.

decide contrarrestar esa libertad de contornos del detalle pictórico otorgándole un marco rígido a la portada y dividiendo el área en tres partes por dos líneas verticales. En la zona izquierda sólo pone el logo de la compañía discográfica, en la franja central da los datos identificativos de la grabación y en la banda derecha menciona el nombre de la colección y el tipo de tecnología empleada (digital). El resultado final ofrece una rigidez en los elementos complementarios que armonizan por contraste con la fisonomía accidentada de dicha calle granadina.

Dentro del libreto de la grabación de José M. Pinzolas se incluyen algunas imágenes de Albéniz y también una fotografía profesional del intérprete retratado por Christian Steiner, famoso fotógrafo del que ya hemos comentado algo cuando mencionamos la tercera versión de Alicia de Larrocha.

En 1997 aparece el registro sonoro de Guillermo González, éste incluye en su portada un paisaje conocido como *La Viña* de Darío de Regoyos y Valdés, obra que pertenece en la actualidad al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía¹⁷². La reproducción digital de ella fue adquirida a través del “Archiv für Kunst und Geschichte” [Archivo de Arte e Historia] localizado en Berlín¹⁷³. La referencia impresa en la contraportada a dicha obra lamentablemente contiene un error ya que menciona al pintor como “Diego” Regoyos y Valdés.

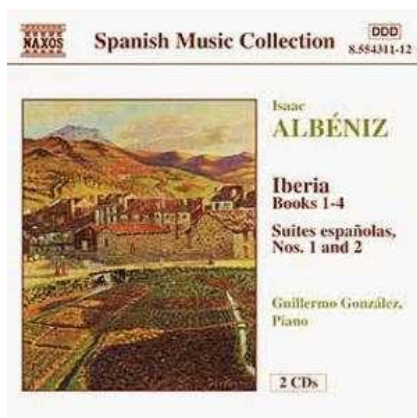


Ilustración 4-77 Guillermo González, grabación Naxos CD

La portada está conformada por un fondo blanco, en el lado izquierdo se sitúa la imagen y en el derecho, en un espacio menor, se indica la información referente al material contenido en esta grabación. En la parte superior, separada por una línea horizontal, se muestran los datos técnicos: el sello, la serie y el tipo de tecnología utilizada. El texto aparece en tinta verde y café y combina de manera orgánica con los tonos propios del paisaje de Regoyos (ilustración 4-77)¹⁷⁴.

¹⁷² Esta obra de Regoyos y Valdés también aparece en la carátula de una reedición de la grabación realizada por Antonio Ruiz-Pipo con música de Albéniz producida en Austria. Obra referida: Antonio Ruiz-Pipo (int.), “Albéniz: Klavierwerke – pianopieces” [Reedición: CD], Austria, Koch Schwann 315132, 1996.

¹⁷³ Dicho archivo mantiene en sus fondos más de 10 millones de imágenes. En una entidad que se dedica a ofrecer imágenes para un uso profesional en impresos, online media, libros, exhibiciones, entre otros. www.akg-images.de.

¹⁷⁴ Guillermo González (int.), *Isaac Albéniz: Iberia, Suites españolas Nos. 1 y 2* [CD], Hong Kong, Naxos 8.554311-12, HNH International Ltd © ©1998. Referencia de la ilustración: “Albéniz:

Creemos que esta carátula —compuesta de manera limpia, seria y formal— es coherente tanto con la edición tripartita publicada por este catedrático del Real Conservatorio de Música de Madrid como con su lectura filológica al piano, capturada en esta versión¹⁷⁵.

El japonés Hiromi Okada es el siguiente en grabar la integral de *Iberia* ese año (1998). En el interior del libreto se agregó un retrato en blanco y negro del intérprete capturado por la lente de Clive Barda, técnico profesional que se define en su sitio Web como “fotógrafo de músicos y de las artes performativas”¹⁷⁶.

La portada incluye una representación soleada del Patio de los Leones de la Alhambra. El diseño estuvo a cargo de Yoshihiro O'Hara. Como parte de la composición aparece en relieve y en tonos rojos una imagen abstracta del rostro del compositor junto a su apellido en letras blancas. En la derecha inferior está escrito el nombre del pianista en tinta negra situado también dentro de esa franja roja (ilustración 4-78)¹⁷⁷. Asimismo, en dicha ilustración se puede observar la etiqueta movable incluida en este registro sonoro producido en Japón¹⁷⁸.



Ilustración 4-78 Hiromi Okada, portada con etiqueta añadida

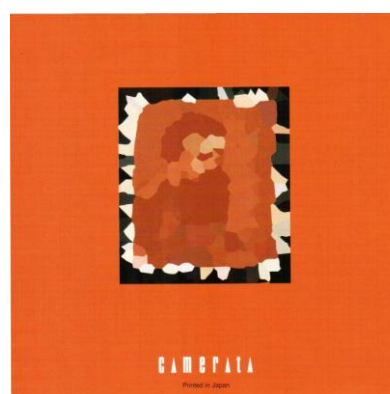


Ilustración 4-79 Hiromi Okada, contraportada

En esta representación el diseñador da mayor prioridad al compositor y la obra que al intérprete, para ello juega con el diferente grado de legibilidad que produce tanto una tipografía clara como oscura sobre las tonalidades rojizas del

Iberia; Suites españolas”, www.amazon.com imagen: ‘51QjXi5rF0L_SL500_AA300_’, http://www.amazon.com/Alb%C3%A9niz-Iberia-esp%C3%B1olas-Isaac-Albeniz/dp/B0000017RS/ref=sr_1_1?ie=UTF8&qid=1303404615&sr=8-1 [consulta: 10 abril 2009].

¹⁷⁵ Esta grabación se publicó en diciembre de 1998 y curiosamente el sello Naxos volvió a utilizar esta obra pictórica de Regoyos para la grabación conteniendo música de Enrique Granados. En ese registro aparece también su transcripción de *Triana* para dos pianos, cuyo número de catálogo es 8.570325 y la fecha de publicación es febrero de 2008. En este caso, la pintura aparece en el lado derecho de la composición visual y el extracto tomado de tal obra es mucho menor y sin enmarcar. El nombre del pintor está escrito correctamente, aunque el título aparece como *The countryside* y como fuente de referencia a *The Bridgeman Art Library*. Para mayor información sobre las grabaciones mencionadas en esta cita véase el sitio Web www.naxos.com y sobre la imagen comentada véase el sitio Web www.bridgemanart.com.

¹⁷⁶ Para saber más sobre él y su trabajo recomendamos visitar el sitio www.clivebarda.com.

¹⁷⁷ Hiromi Okada (int.), *Albéniz: Iberia* [CD], Japón, Camerata Tokyo 28CM 639, © © 2001. Referencia de las ilustraciones 4-74 y 4-75: imágenes escaneadas del ejemplar adquirido por el autor de este trabajo de investigación.

¹⁷⁸ Para conocer algunas de las ventajas de este tipo de etiqueta movable véase el inciso dedicado a la grabación de Kotaro Fukuma (ilustración 4-56).

fondo. En relación con los distintos matices disponibles no hay que perder de vista lo siguiente:

El valor relativo de los colores, su luminosidad u oscuridad, es un aspecto del color cromático que exige gran atención a la hora de considerar cómo afecta al tipo, sobre todo en cuanto a legibilidad (por ejemplo un tipo coloreado sobre un fondo de color). A medida que sus valores se aproximan, el contraste entre tipo y fondo disminuye y el tipo es menos legible¹⁷⁹.

Por otro lado, al observar esta portada se percibe una calidez proveniente de los tonos empleados, rojo y amarillo, y de la luminosidad de la fotografía. Según la teoría del color «el rojo estimula el sistema nervioso autónomo al máximo [...]. El rojo también evoca sentimientos de pasión y excitación»¹⁸⁰ Por su parte, «el amarillo asociado con el sol y el calor, estimula una sensación de felicidad. Parece avanzar en el espacio con respecto a los demás colores y también aporta viveza a los colores que le rodean. [Además] los amarillos más profundos sugieren riqueza»¹⁸¹.

Asimismo, es llamativa la efigie del compositor que aparece enmarcada en la contraportada del libreto sobre un fondo de color naranja. Al ser una ilustración abstracta del rostro de Albéniz, ella es única dentro de los retratos del músico aparecidos en grabaciones integrales (ilustración 4-79).

La referencia a la Alhambra y el resplandor de esta portada llaman la atención del posible comprador en el punto de venta que buscara discos del repertorio español en general. Por ello, la intención del sello discográfico es impresionar al consumidor visualmente a través de una imagen atractiva y un diseño que muestra los títulos referentes a la música, al compositor e intérprete de una manera discreta.

En 2002 Miguel Baselga graba el cuarto cuaderno de *Iberia* y con ello completa la serie. Los cuadernos están repartidos en los primeros cuatro discos compactos de su integral de la música para piano de Isaac Albéniz. Las ilustraciones de las portadas fueron perfiladas por Peter Schoenecker y el diseño gráfico corrió a cargo de Compact Design Ltd.



Ilustración 4-80 Miguel Baselga,
volumen 1 CD



Ilustración 4-81 Miguel Baselga,
volumen 2 CD

¹⁷⁹ T. Samara, *Los elementos del diseño...*, p. 161.

¹⁸⁰ T. Samara, *Los elementos del diseño...*, p. 110.

¹⁸¹ T. Samara, *Los elementos del diseño...*, p. 110.

Las cinco primeras portadas tienen un dibujo similar y lo que en ellas cambia son los colores que permiten diferenciar visualmente un volumen de otro. En la ilustración 4-80 se expone la correspondiente al primer disco compacto¹⁸². La composición visual está conformada por una ola de mar, una vegetación y un pueblo en el centro de lo que parecería ser un remolino, para dar la impresión de volver en el tiempo y preservar así, un vestigio histórico. Curiosamente la sexta grabación incluye como carátula la representación de un poblado el cual no aparece deformado por el efecto de ola huracanada como en las anteriores portadas de la serie.

En el diseño gráfico existe una práctica que asigna un color a cada uno de los componentes de una línea de productos para distinguirlos. Esa codificación implica sistematizar el color y para que funcione el ‘código’ debe ser simple y claro¹⁸³. En las carátulas de esta integral se aplica de manera eficaz tal principio, ya que aunque el diseño es similar, los fondos de las ilustraciones permiten distinguirlas rápidamente. Es curioso que en las portadas con fondo azul, la ola se transforme en fuego debido a los tonos rojizos para evitar que dicho elemento se pierda en el color azulado del fondo (ilustración 4-81)¹⁸⁴.

Prosigamos nuestro análisis con la versión de *Iberia* del canadiense Marc-André Hamelin cuyo trabajo fue producido por Hyperion Records en 2005 (ilustración 4-82)¹⁸⁵. El diseño del álbum correspondió a los artistas Terry Shanon y Richard Howard. La portada presenta una ilustración basada en la obra titulada *Al Hambra* (1994), de Renny Tait y actualmente pertenece a una colección privada. La imagen fue conseguida para su comercialización a través de la Bridgeman Art Library, localizada en Londres.

A la reproducción de Tait acompañan dos filetes negros donde el diseñador sitúa la información escrita. En la franja superior aparece el apellido del compositor, la obra y el pianista. En el inferior, tan sólo el nombre del sello discográfico.

La carátula muestra este complejo arquitectónico como una fortaleza inaccesible desde una perspectiva donde se puede observar lo empinado del terreno. Ello funciona bien al sugerir la dificultad de *Iberia*. En ese sentido, es importante resaltar la colocación del texto en el filete superior porque indica que los músicos, compositor e intérprete, están por encima de la partitura y han vencido sus dificultades tanto musicales como pianísticas.

¹⁸² Miguel Baselga (int.), *Albéniz: complete piano music – volumen 1* [CD], Djursholm (Suecia), BIS CD923, © 1998. Referencia de la ilustración: “Albéniz: complete piano music – volumen 1”, www.prestoclassical.co.uk imagen: ‘bisbiscd923’, <http://www.prestoclassical.co.uk/r/BIS/BISCD923> [consulta: 24 agosto 2009].

¹⁸³ «La utilización del color constituye un código cuando se asignan colores a diferentes secciones o componentes para identificarlos. Codificar con el color es una posibilidad de utilizar el color como sistema. Para que sea efectivo, el código debe ser sencillo y rápidamente identificable» En: T. Samara, *Los elementos del diseño...*, pp. 104-105. En esas páginas se incluyen ejemplos de este particular uso del color.

¹⁸⁴ Miguel Baselga (int.), *Albéniz: complete piano music – volumen 2* [CD], Djursholm (Suecia), BIS CD1043, © 2000. Referencia de la imagen: “Albéniz: complete piano music – volumen 1”, www.prestoclassical.co.uk imagen: ‘bisbiscd1043’, <http://www.prestoclassical.co.uk/r/BIS/BISCD1043> [consulta: 24 agosto 2009].

¹⁸⁵ Marc-André Hamelin (int.), *Albéniz: Iberia* [CD], Londres, Hyperion Records CDA67476/7, © 2005. Referencia de la ilustración: “Albéniz: Iberia (import)”, www.amazon.com imagen: ‘51x1dWTtjFL_SS400_’, http://www.amazon.com/Alb%C3%A9niz-Iberia-Isaac-Albeniz/dp/B0007WFWPY/ref=sr_1_1?ie=UTF8&s=music&qid=1303407895&sr=8-1 [consulta: 28 febrero 2009].

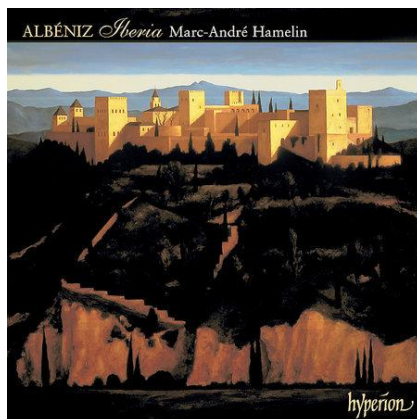


Ilustración 4-82 Marc-André Hamelin, Hyperion grabación CD

Este álbum contó con una presentación adecuada que incluye dos fotografías del artista, un retrato de Albéniz y unas notas musicológicas realizadas por el especialista Walter Clark. Sin embargo, para que un registro sonoro pueda contar con una realización gráfica de alto nivel, se requiere una inversión económica considerable reflejada en el precio elevado que adquiere este set de dos discos compactos en el mercado discográfico y especialmente en el ámbito español ya que el precio de esta grabación en el Corte Inglés es de 43 euros¹⁸⁶.



Ilustración 4-83 Martin Jones, reedición en CD

Dentro de la misma temática, la ilustración 4-83 muestra un motivo decorativo de la Alhambra que el sello Nimbus publicó como portada de un álbum que contiene la versión de *Iberia* por Martin Jones¹⁸⁷. En un filete de color negro en el lado superior se sitúan los títulos de la música y sus compositores. En la

¹⁸⁶ Esto lo comprobamos al visitar la tienda de discos del Corte Inglés localizada en la calle Preciados de Madrid, el 23 de abril de 2010.

¹⁸⁷ Martin Jones (int.), *Granados: Goyescas; Albéniz: Iberia* [reedición: CD], Monmouth (UK); Charlottesville (Virginia, US), Nimbus NI7718-9, © © 2004. Referencia de la imagen: "Enrique Granados Goyescas and Albeniz Iberia - Martin Jones (2CD)", www.discovery-records.com imagen: 'NI7718', <http://www.discovery-records.com/product-ST66558/Granados-Goyescas-and-Albeniz-Iberia-Martin-Jones-2CD.htm> [consulta: 26 mayo 2009].

sombra natural que se forma debajo del arco aparece claramente definido el nombre del intérprete.

En relación con las reediciones en formato de disco de vinilo de la grabación de Alicia de Larrocha, existen varios ejemplos relacionados con parajes españoles que a continuación presentamos uno detrás de otro por tratarse de la misma intérprete. El primero al que haremos referencia incluye un mapa de la península ibérica (ilustración 4-84)¹⁸⁸. De acuerdo con el ejemplar que hemos consultado en la Biblioteca de Cataluña, la imagen incluida en la carátula es un «Mapa de España del Atlas 1579 de Chaves / Obra de Ortelius Abraham / [Pertenece al] Servicio Geográfico del Ejército (Madrid)»¹⁸⁹ y la fotografía fue tomada por Oronoz. La portada presenta el plano a color mientras que la contraportada lo replica en blanco y negro. Al abrir el álbum LP se observa en las caras exteriores que los títulos referentes al compositor y la obra musical aparecen duplicados y situados en espejo. Las caras centrales incluyen unas notas escritas en español.

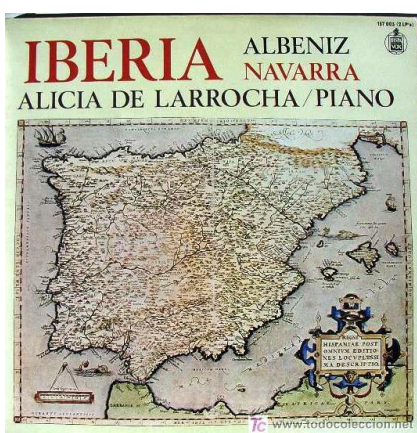


Ilustración 4-84 Alicia de Larrocha, Hispavox, reedición LP

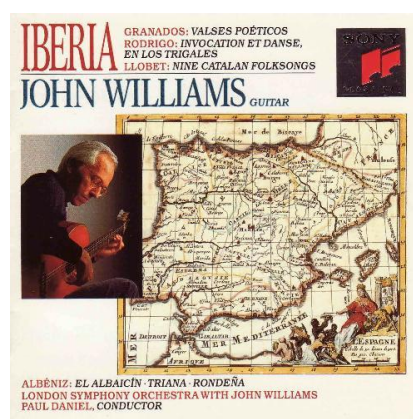


Ilustración 4-85 John Williams, transcripción para guitarra

Al tener en cuenta que esta colección de piezas se titula *Iberia*, consideramos dicha alusión como una asociación visual obvia. Sin embargo, con sorpresa no hemos encontrado carátulas similares, a excepción de la correspondiente al disco realizado por John Williams, cuyo contenido abarca tres arreglos para guitarra y orquesta: ‘Rondeña’, ‘Triana’ y ‘El Albaicín’ (ilustración 4-85)¹⁹⁰. También habría que mencionar la carátula de una grabación de José

¹⁸⁸ Alicia de Larrocha (int.), *Albéniz: Iberia, Navarra* [reedición: disco de 33 rpm], Madrid, Hispavox, 137003 (2), D.L. 1983. Referencia de la ilustración: El rincón del vinilo, “Alicia Larrocha. Piano - Albéniz. Iberia / Navarra - Carpeta doble. 2 Lps – 1983”, Vizcaya (España), www.todocoleccion.net imagen: ‘6754163’, <http://www.todocoleccion.net/alicia-larrocha-piano-albeniz-iberia-navarra-carpeta-doble-2-lps-1983~x21797203> [consulta: 21 noviembre 2010]. Existió una reedición anterior similar a la presentada en la ilustración 4-84 publicada por Hispavox en 1971 con el número de catálogo D-CLASICA-503.

¹⁸⁹ La referencia del ejemplar de esta edición depositada en la BC es la siguiente: Alicia de Larrocha (int.), *Albéniz: Iberia; Navarra* [reedición: disco de 33 rpm], Madrid, Hispavox, 18-1241/42 S Clave, D.L. 1971.

¹⁹⁰ John Williams (int.: guitarra), *Albéniz, Iberia: El Albaicín, Triana, Rondeña; Granados: Valses poéticos; Rodrigo: Invocation et danse, en los trigales; Lobet: nine catalan folk songs* [CD], London Symphony Orchestra (dir. Paul Daniel), New York, Sony music SK 48480, 1992.

Falgarona, producida en Francia, interpretando *las Suites Españolas 1 y 2* de Albéniz (ORPHEE 50.045), cuyo frontispicio incluye el contorno de la península ibérica sobre la que se sobrepone un retrato del compositor.

Otra asociación clave es con la Alhambra de Granada. En los ejemplos siguientes, incluidos en reediciones francesas del sello Erato, se puede observar tanto una ilustración que recrea el detalle de sus paredes (4-86)¹⁹¹ como la fotografía de una vista exterior de la floresta (4-87)¹⁹².



Ilustración 4-86 Alicia de Larrocha, Erato, reedición LP, vol. 1

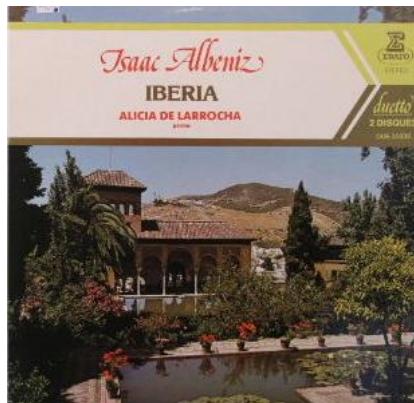


Ilustración 4-87 Alicia de Larrocha, Erato, reedición LP



Ilustración 4-88 Alicia de Larrocha, Erato, reedición LP

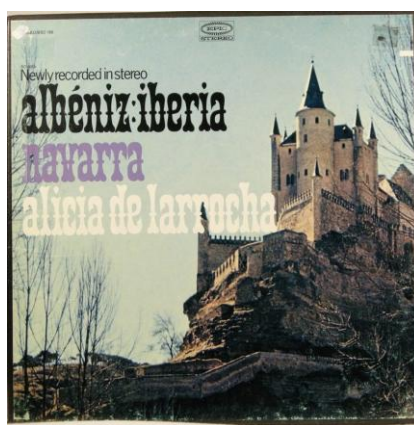


Ilustración 4-89 Alicia de Larrocha, , Epic, reedición LP

Referencia de la imagen: "Iberia - Albeniz, Granados, Rodrigo, Llobet / John Williams CD. Williams, John – Guitar", [www.cduniverse.com](http://www.cduniverse.com/productinfo.asp?pid=1238885&style=classical) imagen: '1209109', <http://www.cduniverse.com/productinfo.asp?pid=1238885&style=classical> [consulta: 15 julio 2007].

¹⁹¹ Alicia de Larrocha (int.), *Albéniz, l'oeuvre pour piano, vol. 1 y 2, Iberia* [reedición: disco de 33 rpm], Francia, Erato STU 70167/68, [s.a.]. Referencia de la imagen: Gazmo41, "ERATO STU 70167-Albeniz -Iberia Voll-Alicia De Larrocha", Peebles (Borders, UK), 16/04/2010, www.ebay.com imagen: 'Larrocha_Erato_V1_Iberia' http://cgi.ebay.com/ERATO-STU-70167-ALBENIZ-IBERIA-VOL1-ALICIA-DE-LARROCHA_W0QQitemZ2304587673000QQcmdZViewItemQQOptZUK_Records?hash=item35a869b7c4 [consulta: 7 abril 2010].

¹⁹² Alicia de Larrocha (int.), *Isaac Albéniz: Iberia* [reedición: disco de 33 rpm], Francia, Erato, duetto, DUE 20236/37, 1963. Referencia de la imagen: Discogs, "Isaac Albeniz* - Alicia De Larrocha – Iberia", [www.discogs.com](http://www.discogs.com/Isaac-Albeniz-Alicia-De-Larrocha-Iberia/release/2358992) imagen: 'R-2358992-1287215529', <http://www.discogs.com/Isaac-Albeniz-Alicia-De-Larrocha-Iberia/release/2358992> [consulta: 2 abril 2011].

La ilustración 4-88 incluye la portada de una reedición con una imagen de los jardines del Alcázar de Sevilla, publicada también por el sello Erato en dos volúmenes¹⁹³. La fotografía fue tomada por Souchon-Kipa y el material fue impreso por “Imp. Contensin”, en París. Ambas carátulas de esta grabación presentan la misma imagen enmarcada con una serie de filetes. Los laterales son de color rojo y violeta, respectivamente y la franja superior es negra. Los títulos aparecen en tinta blanca a excepción del instrumento que replica el matiz de los filetes laterales. Los datos técnicos se muestran en tinta negra sobre el fondo de color. El texto de la contraportada es el mismo para ambos LP y está escrito únicamente en francés.

Un poco más alejada del tópico geográfico andaluz resulta la portada de la ilustración 4-89 que contiene una fotografía del Alcázar de Segovia, sin ser referencia directa con la obra de Albéniz. Esto es posible ya que esta particular edición fue publicada por el sello americano Epic y en ese sentido, quizá para el público de los Estados Unidos de aquella época fuera igual de español la Alhambra que el Alcázar de Sevilla o el de Segovia¹⁹⁴.

En cuanto a versiones en disco compacto, existe una reedición de la grabación realizada en 1973 por Alicia de Larrocha, que en su carátula presenta un detalle de la obra *Rooftops, Forna Luxt, Mallorca* del pintor británico Frederick Gore (1913-2009) depositado en el Noel Oddy Fine Art Galleries de Londres. La imagen para esta edición fue obtenida a través de Bridgeman Art Library de la misma ciudad y la dirección de arte estuvo a cargo de Jeremy Tilston.

La composición divide el área de la caja del disco en dos partes; en la inferior aparece el detalle original y la superior refleja el mismo motivo pero velado y muestra una opacidad blanca donde se sitúan, en una tipografía de color negro, los títulos de referencia con respecto a los dos compositores, la intérprete y las obras incluidas en este álbum (ilustración 4-90)¹⁹⁵. Nótese que esta portada presenta un molde similar a la ilustración 4-70; es decir, ambas muestran una imagen duplicada dentro de la composición visual. Además, el logo del sello así como la leyenda que indica que se trata de un set de dos discos compactos son iguales y aparecen situados en la mitad superior opacada.

¹⁹³ Alicia de Larrocha (int.), *Albéniz: Iberia* [reedición: disco de 33 rpm], Francia, Erato STE 50167 / 50168, [196?]. Referencia de la ilustración: Parisluis, “DE LARROCHA Albeniz Iberia french Erato STEREO STE 2LP”, Paris (Francia), www.ebay.com imagen: ‘STE_50167_2’, http://cgi.ebay.com/LARROCHA-Albeniz-Iberia-french-Erato-STEREO-STE-2LP-/130409878373?cmd=ViewItem&pt=Music_on_Vinyl&hash=item1e5d08d365 [consulta: 14 julio 2010]. Se comercializó también una versión mono con el número de catálogo: “Erato: Mono LDE 3267” con la misma presentación gráfica.

¹⁹⁴ Alicia de Larrocha (int.), *Albéniz: Iberia, Navarra* [reedición: disco de 33 rpm], [n.l.] Epic SC 6058 (LC 3935-3936). [1966]. La referencia fue tomada de la ficha realizada por la Library of Congress. Referencia de la ilustración: Dbgear, “Isaac Albeniz - Iberia / Navarra - 2 LP Box [Epic Records BSC 158, Stereo]”, Denver (Colorado, US), www.ebay.com imagen: ‘Larrocha_Iberia_Epic_BSC158_2lp’, http://cgi.ebay.com/ISAAC-ALBENIZ-Iberia-Alicia-de-Larrocha-BSC-158-2-LP_W00QitemZ260561738957QQcmdZViewItemQQptZMusic_on_Vinyl?hash=item3caab09ccd [consulta: 4 abril 2010].

¹⁹⁵ Alicia de Larrocha (int.), *Albéniz: Iberia; Granados: Goyescas* [reedición: CD], [UK], DECCA, CD ADD 000289 448 1912 0, 1995. Referencia de la ilustración: “Albéniz: Iberia/Granados: Goyescas – Larrocha” www.deutsche Grammophon.com imagen: ‘4481912’ http://www.deutsche Grammophon.com/cat/single?sort=newest_rec&COMP_ID=ALBIS&PRODU_CT_NR=4481912&flow_per_page=50&UNBUYABLE=1&per_page=50&ADD_OTHER=1&presentation=flow [última consulta: 27 diciembre 2010].

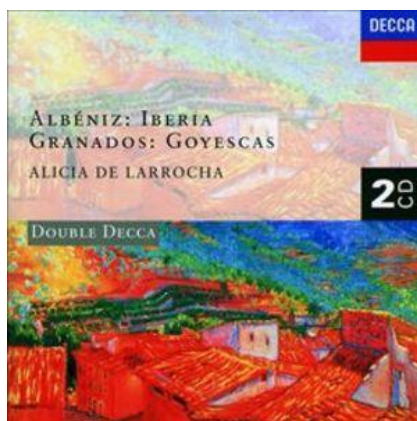


Ilustración 4-90 Alicia de Larrocha,
Decca, reedición en CD

De los lugares españoles asociados a *Iberia* un paraje recurrente es la Alhambra de Granada, ciudad a la que Albéniz tenía gran afecto y dedicó varias de sus composiciones. No obstante, también encontramos otras representaciones geográficas de paisajes hispanos característicos pero no identificados con un lugar en particular, en especial esto ocurre en las ilustraciones abstractas. En ese sentido, a continuación incluimos un grupo de carátulas que, sin tener una relación territorial directa, incluyen algún motivo típicamente español que se puede situar dentro de esa zona geográfica.

La primera de ellas corresponde a la carátula de una reedición de la grabación integral de Alicia de Larrocha para Hispavox con la alusión a un detalle que pertenece a la obra pictórica, *Cosiendo la vela*¹⁹⁶, de Joaquín Sorolla. Ejemplo de gran belleza y luminosidad que irradia el tipo de luz que logró reflejar este pintor valenciano en su creación¹⁹⁷.

Creemos que en cierta manera Albéniz también capturó esa luminosidad en *Iberia* pero a través de novedosas combinaciones tímbricas. En ese sentido, el artículo escrito en 1913 por Claude Debussy donde comenta la música de Albéniz nos lleva a sugerir que al igual que la pintura luminista de Sorolla, la obra del compositor español está llena de luz: «nunca la música ha tenido tal diversidad de

¹⁹⁶ El original es un óleo sobre lienzo de 222 x 300 cm. Fue pintado en 1896 y actualmente pertenece al Museo de Arte Moderna a Ca'Pesaro de Venecia. Joaquín Sorolla y Bastida, *Cociendo la vela*, Ca' Pesaro - Galleria Internazionale d'Arte Moderna, www.museicivicevneziiani.it Información y detalle disponibles a través del catálogo de dicha institución en: <http://www.archiviodelacomunicazione.it/Sicap/opac.aspx?WEB=MuseiVE> [consulta: 4 julio 2010].

¹⁹⁷ Esta obra pictórica propia del luminismo hace alusión a la luz presente en la costa del mar mediterráneo español. Siendo que Sorolla pintó muchos de sus obras al aire libre en la zona valenciana, quizás entre ellas la pintura que comentamos, hemos incluido la carátula en este apartado. Transcribimos en esta cita una definición de esta corriente artística. «Luminismo: Tendencia pictórica que busca la representación de los efectos de la luz natural sobre los objetos, resaltando en particular el vivo cromatismo que la luz otorga. Es, en algunos de sus aspectos, un intento parecido al del impresionismo [...] pero transcurre por causas totalmente diversos. Representa esta tendencia el valenciano Joaquín Sorolla (1863-1923), creador de una escuela luminista». En: Rafael Argullo [et. al], *Historia general del arte. El objeto artístico*, Madrid, Ediciones del Prado, 1996, p. 65.

impresiones de colores vivos. Uno cierra los ojos, deslumbrado por tanta riqueza de imágenes»¹⁹⁸.

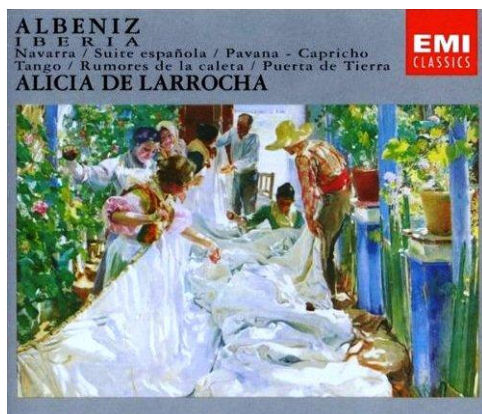


Ilustración 4-91 Alicia de Larrocha, Hispavox, EMI, reedición en CD

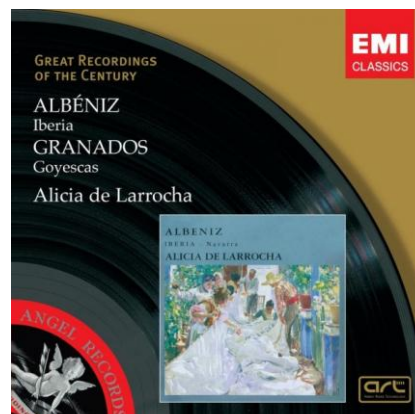


Ilustración 4-92 Alicia de Larrocha, Hispavox, EMI, otra reedición en CD

La portada muestra un fondo de color gris azulado en el cual se enmarca el detalle de la pintura de Sorolla y en la parte superior aparecen el texto de referencia y el logo de la compañía discográfica (ilustración 4-91)¹⁹⁹. En algunos ejemplares, en el plástico que cubre el set, aparece una etiqueta con la leyenda “Diapason d’Or”, además de otra que especifica que se trata de una copia controlada.

El sello discográfico EMI sacó al mercado una remasterización de este registro de Larrocha (ilustración 4-92)²⁰⁰. Para enfatizar que corresponde a una transferencia importante, en la carátula de esta reedición se incluye la portada referida a la pintura de Sorolla sobrepuesta sobre el diseño de fondo que presenta un disco de vinilo²⁰¹.

La segunda carátula en esta línea de diseño pertenece a la grabación integral del ruso Eduard Syomin, capturada por el sello Melodiya entre 1980 y 1984; años en que el soporte del CD empezaba a tener presencia en el mercado

¹⁹⁸ Texto: “Never has music attained to such diverse, such colourful impressions. One’s eyes close, dazzled by such wealth of imagery”. En: León Vallas, *The theories of Claude Debussy, musicien français*, (trad. Maire O’Brien), New York, Dover, 1967, p. 163.

¹⁹⁹ Alicia de Larrocha (int.), *Albeniz: Iberia, Navarra, Suite española, Pavana Capricho, Tango, Rumores de la Caleta, Puerta de Tierra* [reedición: CD]. EMI, CMS-64504 (2CD Set), 1992. [Hispavox: Iberia, 1962]. Referencia de la ilustración: “Iberia/Navarra/Suite Espanola Etc. by Alicia de Larrocha” www.kazaa.com imagen: ‘Alicia_De_Larrocha-IberiaNavarraSuite_E_3’, <http://www.kazaa.com/#/Alicia-de-Larrocha/Iberia-Navarra-Suite-Espanola-Etc>. [consulta: 15 mayo 2010].

²⁰⁰ Alicia de Larrocha (int.), *Albeniz: Iberia, [Navarra, Azulejos]; Granados: Goyescas, [El pelele]* (reedición, remasterización: CD). EMI 3-61520-2 = EMI [61515] = AMG Album ID W 140312, Great Recordings of the century, © 2006, [Hispavox: Iberia, 1962]. Referencia de la ilustración: Member idredtagmarket, “Albeniz: Iberia / Alicia De Larrocha - CD Boxset New”, US, 23/6/2010, www.ebay.com imagen: ‘5116KDHAY3L_SS500_’, http://cgi.ebay.com/ALBENIZ-IBERIA-ALICIA-LARROCHA-CD-BOXSET-NEW-110537716178?cmd=ViewItem&pt=Music_CDs&hash=item19bc8fb1d2 [consulta: 28 junio 2010].

²⁰¹ La serie discográfica a la cual pertenece esta grabación enfatiza textualmente que se trata de nuevas remasterizaciones profesionales. El grupo de discos compactos de dicha serie presenta el mismo fondo y en el frente aparece la portada de la versión anterior producida por EMI.

occidental. Como hemos mencionado con anterioridad la edición en vinilo exhibe la obra de El Greco titulada “Vista de Toledo” publicada por Melodiya dentro del Bloque Soviético. Este registro permaneció guardado en los archivos de la casa discográfica estatal rusa por un par de décadas, hasta el año 2006, cuando este sello decidió publicar esta versión en CD.



Ilustración 4-93 Eduard Syomin, Melodiya, reedición en CD



Ilustración 4-94 Eduard Syomin, Melodiya, reedición CD, exportación

En la ilustración 4-93 aparece la carátula²⁰² de la impresión en disco compacto con copyright de 2006. Esta portada fue realizada por la diseñadora Dina Trifonova específicamente para esta grabación. La representación pictográfica recrea el estilo artístico de Joan Miró. Convendría mencionar que este tipo de extrapolación es un recurso de la mercadotecnia; Miguel Rojas lo explica así: «También es corriente en la publicidad el "desvío" de sentido de una obra de arte, una pintura asociada a la venta de un producto o presentado como una réplica cuando se diseña la publicidad en el estilo de un artista conocido»²⁰³.

En 1980 la institución bancaria La Caixa adopta como logo el motivo de la estrella azul con los dos puntos: uno rojo y uno amarillo que pertenecía al diseño de tapete que Joan Miró creó para dicho Banco. El pintor moriría en 1983 a los noventa años de edad con una obra que había alcanzado gran proyección internacional y tales hechos pudieron haber influido en la diseñadora para desarrollar esta portada. Por nuestra parte, no encontramos una relación artística obvia entre el arte de Miró y la música de Albéniz. Si se pudiera equiparar esta música con el trabajo artístico de algún pintor español, más bien sería con *Visión de España* de Joaquín Sorolla.

Respecto a la estrategia de composición en esta carátula, hay una intención de balance entre el dinamismo de la representación pictórica central y la alineación de sus elementos en forma de “I” sugerida por las líneas de la tipografía y del rectángulo blanco. Esta “I” estructural hace de la portada una composición pasiva en su conjunto, pero a su vez crea un buen contrapunto como

²⁰² Eduard Syomin (int.), *I. Albéniz: Iberia* [reedición: CD], Federación de Rusia, Melodiya, MEL CD 10 00996 [ADD], © 2005. Referencia de la ilustración: David Blumenberg, “CD review, Isaac Albéniz, Eduard Syomin, piano, Melodiya MEL CD 10 00996”, www.musicweb-international.com imagen: ‘albeniz_iberia_melcd1000996’, http://www.musicweb-international.com/classrev/2007/Mar07/Albeniz_iberia_melcd1000996.htm#ixzz0vpJvq7WU [consulta: 6 agosto 2010].

²⁰³ M. Rojas Mix, *El imaginario...*, p. 159.

resultado final a la riqueza dinámica y cromática de la ilustración en el estilo de Miró. A ello contribuye también la simplicidad del texto al situar en el travesaño superior la referencia al compositor y su obra, y en el inferior al intérprete y su instrumento.

Acerca de la legibilidad del texto, el fondo de color café claro hace que las letras negras se proyecten hacia fuera además de permitir a los tonos fuertes del dibujo central destacar de manera placentera. Esa coloración ‘arenosa’ se puede clasificar dentro de la familia de los matices pastel y sería conveniente citar que:

Los colores pastel pueden hacer que los objetos parezcan tener mayor tamaño y, pese a ello, ser más ligeros. Esos colores se mezclan con la luz para crear una atmósfera limpia y relajada. Por su naturaleza misma, los colores pastel son perfectos como colores de fondo, porque permiten que las tintas más saturadas destaquen en primer plano²⁰⁴.

Incluso, dicho fondo de un color arenoso, bien sugiere el enlace geográfico de este artista barcelonés que en 1956 se trasladó a vivir a Mallorca. Es llamativo el contraste entre la visión lúgubre de Toledo en la obra de El Greco que adorna la edición en vinilo (ilustración 4-72) y la imagen afable que representa la reedición en CD.

En la ilustración 4-94 aparece la carátula con la etiqueta utilizada para exportar esta grabación a Oriente²⁰⁵. Por un lado, pensamos que la etiqueta facilita al comprador el poder conocer la referencia acerca del disco en su idioma. Por otro, es contraproducente que la inscripción cubra el llamativo dibujo de esta portada. Tampoco creemos que pegar esta etiqueta en la contraportada sea una buena idea, pues ocultaría la información alusiva a las piezas y duraciones²⁰⁶. La solución adecuada sería la etiqueta que se sobrepone al lomo (véase la ilustración 4-55). Sin embargo, dicho recurso es más costoso de producir que el rótulo blanco que incluye este ejemplo.

Dentro de esta línea de diseño, mucho más refinado es el embalaje que contiene la grabación de la pianista andaluza Marisa Montiel realizada en 2009. En la portada se rememora el árbol del olivo como arbusto de tronco grueso con hojas verdes oscuras. No obstante, para esta representación las tonalidades son modificadas por los tonos del sol intenso que aparece en la contraportada. La composición ofrece unos visos que van del amarillo al rojo y del rosa al café, dando una sensación cálida a la carátula (ilustración 4-95)²⁰⁷. Esta imagen estilizada simboliza el sol del sur de la península con este árbol típico gracias al cual España es el principal producto de aceite de oliva en el mundo.

²⁰⁴ Dale Rusell, *El libro de los colores pastel*. (trad. Emili Olcina i Aya), Barcelona, Gustavo Gili, 1990, p. 14.

²⁰⁵ Eduard Syomin (int.), *I. Albéniz: Iberia* [Reedición: CD], Federación de Rusia, Melodiya, MEL CD 10 00996 [ADD], © 2005. Referencia de la ilustración: “Iberia/ Eduard Syomin - Eduard Syomin, Isaac Albeniz”, Corea del Sur, www.maniadb.com [Sitio Web en coreano]. imagen: ‘282936_1_f’, <http://www.maniadb.com/album.asp?a=282936> [consulta: 12 noviembre 2010].

²⁰⁶ La última hoja del folleto reproduce en ruso la información, escrita en inglés, contenida en la contraportada del disco. Las notas del folleto también aparece en ambos idiomas con lo que el ámbito de venta es más amplio que si sólo estuviera detallado en alfabeto cirílico.

²⁰⁷ Marisa Montiel (int.), *Albéniz: Suite Iberia, Navarra* [CD], (fot. ra7@estudiora7.com), Sello Autor, SA01590, © 2009, D.L. M-1211-2009. Referencia de la ilustración: “Suite Iberia -Primer cuaderno - Segundo cuaderno- CD 1”. www.amazon.com imagen: ‘51GdQXoXTVL_SS500_’, <http://www.amazon.com/Iberia-Primer-cuaderno-Segundo-cuaderno/dp/B003DEGNYW> [consulta: 12 mayo 2009].

El texto de la carátula incluye el nombre del autor y de la intérprete en letras de color blanco. *Iberia* aparece aquí también como “Suite Iberia” y con la inclusión de la grabación de *Navarra*. El digipack es de ocho caras en cartón plastificado. El diseño de la portada continúa en la contraportada. En una de las caras interiores se imprimió una fotografía de la artista sentada frente al piano.

Por otro lado, el libreto exhibe una presentación cuidada e incluye dos retratos del compositor, tres imágenes de la pianista y la lámina de Albéniz con su hija Laura. Las diversas fotografías de la intérprete y el diseño gráfico estuvieron a cargo de la empresa ‘ra7 Diseño gráfico y audiovisual’²⁰⁸.

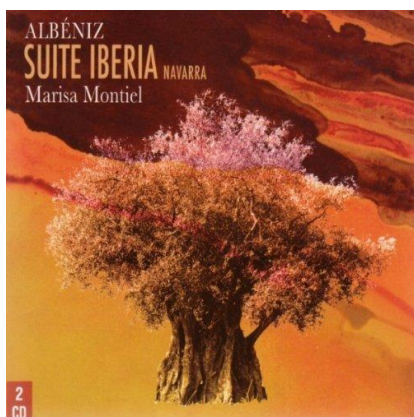


Ilustración 4-95 Marisa Montiel,
Autor grabación CD

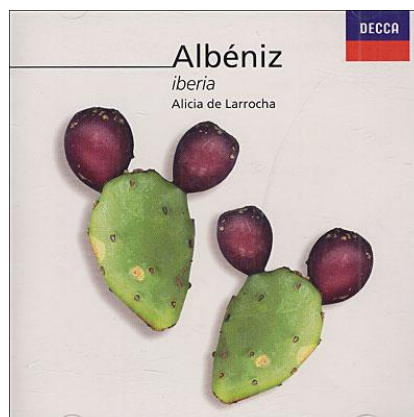


Ilustración 4-96 Alicia de Larrocha,
DECCA, reedición en CD

Otra representación similar a la anterior es la que muestra una reedición producida por Decca (ilustración 4-96)²⁰⁹, que en su portada contiene dos pencas de cactáceas cuyo nombre científico es *Opuntia ficus-indica* aunque popularmente son conocidas como tunas o chumberas. Es una planta espinosa originaria de México, no obstante, su cultivo y producción se afianzó rápidamente en el territorio andaluz, así como en otros lugares de España como las islas canarias y el levante español. Por tanto, también puede ser considerada como una planta relacionada culturalmente con el sur de la península. Curiosamente, en el disco compacto mismo se recrea la silueta de dichas pencas simulando una rudimentaria holografía de color plateado.

²⁰⁸ En el embalaje sólo aparece el correo electrónico ra7@estudiora7.com de los responsables del diseño, que al parecer corresponde a la empresa ‘Diseño gráfico y audiovisual’ localizada en la zona madrileña de Núñez de Balboa (Madrid 28006, España). http://busco.net/anuncios/ficha50395/informatica/diseño_y_programacion/diseño-gráfico-y-audiovisual/ [consulta: 10 mayo 2010].

²⁰⁹ Alicia de Larrocha (int.), *Albéniz: Iberia* [Incluye también *Goyescas* de Granados] [reedición: CD], Francia, DECCA ADD 448 191-2 (barcode: 028944819120), 1998. [Colección viceversa]. Referencia de la ilustración: “Iberia – Goyescas”. www.musiconly.com imagen: ‘iberia_goyescas_decca’, http://www.musiqueonly.com/disques/classique/xx_me_si_cle/enrique_granados/iberia_goyescas_decca.php#zoom [consulta: 12 enero 2011].

4.3.2 Horizontes desconocidos

Existe un grupo de portadas que presentan parajes que no pueden ser ligados a ningún lugar geográfico. En ese sentido, es difícil saber qué fue lo que motivó al diseñador a realizar tal composición visual pues, mientras más abstracta sea una representación mayor será la dificultad de favorecer una asociación intuitiva de esta música con respecto a un espacio visual conocido en la mente del comprador.

Para comenzar diremos algunas palabras acerca de una reedición americana de la grabación de Michel Block producida por el sello Connoisseur Society en 1977. Ella incluye como motivo fotográfico en ambas portadas un camino candente que parece estar conformado por lava volcánica (ilustración 4-97)²¹⁰.

La fotografía retrata el paisaje de noche y por ello apenas se puede distinguir los parajes boscosos al lado del sendero débilmente iluminado por un cielo nublado. La sensación es de misterio y nos da la impresión de que tal camino conduce a un mundo nuevo, que podemos vislumbrar desde la perspectiva de la lente fotográfica sin saber su paradero final. La colocación del texto en la parte superior, al fondo de la perspectiva, ocasiona que nuestra mente piense que nos internaremos en ese camino desconocido. La única diferencia entre las portadas es la tinta empleada para los textos que en el primer volumen es de color rojo y en el segundo de color azul. La excepción sería el nombre del pianista que en ambas carátulas aparece en una tipografía de color blanco.

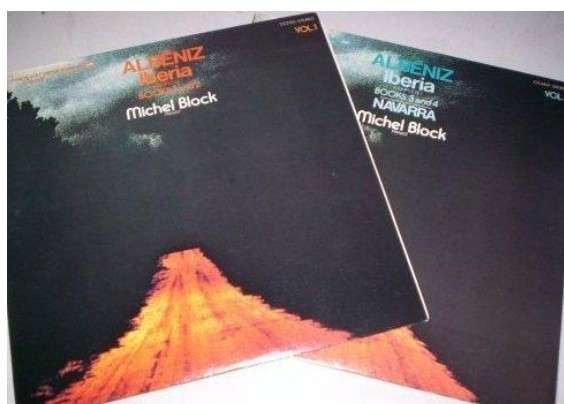


Ilustración 4-97 Michel Block, Connoisseur Society reedición en LP

En ese sentido, la imagen incluida en estas portadas es única y aunque estaba pensada para los discófilos americanos pertenecientes a esta sociedad, ello no explica el significado del tal paisaje. En una dirección similar pero de una manera menos tenebrosa y desconocida, se publicó un cuarto de siglo después la grabación de Unwin (ilustración 5-85) que presenta un paraje de los molinos de

²¹⁰ Michel Block (int.), *Albeniz: Iberia; Navarra* [reedición: disco de 33 rpm], US, Connoisseur Society CS-2120/2121, 1977; © 1977. Referencia de la ilustración: “Albeniz: Iberia (Complete) Books 1, 2, 3 & 4 / Michael Block Pianist (Two Vinyl Lp Records)”, [www.amazon.com](http://www.amazon.com/gp/product/B0020JGFA8/ref=olp_product_details?ie=UTF8&me=&seller=) imagen: ‘41gt7TWGmtL_SL500_AA300_’, http://www.amazon.com/gp/product/B0020JGFA8/ref=olp_product_details?ie=UTF8&me=&seller= [consulta: 24 agosto 2009].

viento de Consuegra a través de una fotografía retocada para darle un aire también de misterio²¹¹.

Menos intrigante resulta la grabación integral de la pianista argentina Elsa Puppulo, que se publicó en disco de vinilo. Su portada presenta lo que parece ser una fotografía aérea que muestra el cielo con nubes blancas (ilustración 4-98)²¹². Los rótulos aparecen con tinta negra a excepción del título de la obra que se muestra con un matiz rojo. Si quitásemos los títulos de tipografía negra, curiosamente el color y el grosor de la palabra *Iberia*, en combinación con el cielo, pudieran sugerir una representación promocional de la compañía española aérea del mismo nombre.



Ilustración 4-98 Elsa Puppulo, Argentina, integral en LP

Aquí hemos de referirnos también a la supuesta versión de la *Iberia* que Joyce Hatto acomete con 73 años de edad. Pero que, sin embargo, posteriormente se descubrió que la grabación en realidad corresponde a la integral de Jean-François Heisser y que había sido modificada por Barrington-Coupe, esposo de Hatto²¹³. Esta vez lo haremos desde el punto de vista de la iconografía.

En cuanto a la razón del por qué Barrington-Coupe escogió el registro de Heisser como base para su fraude, especulamos acerca de dos posibilidades. La primera de ellas es que este productor y director del sello Concert Artist, en activo dentro de la industria discográfica, pudo percatarse que la demanda del CD de Heisser fue muy escasa, lo que le llevaría a suponer que poca gente conocería la integral del pianista francés y por tanto sería más fácil de encubrir sus acciones²¹⁴.

²¹¹ Véanse también las ilustraciones siguientes: Syomin (4-72) Larrocha (4-73), Chauzu (5-66) y Unwin (5-85).

²¹² Elsa Puppulo (int.), *Isaac Albéniz: Iberia* [disco de 33 rpm], Argentina, PD 6030/1, [s.a.]. Referencia de la ilustración: Raris2003, "Isaac Albeniz Elsa Puppulo Iberia Piano Argentin X2 LPS", Argentina, subasta finaliza el 26/4/2010, www.ebay.com imagen editada de: '!Btt(RuwCGk~\$(KGrHqYOKjIEvO+VTWcNBL9E3fJmPg~~_12', http://cgi.ebay.com/ISAAC-ALBENIZ-ELSA-PUPPULO-IBERIA-PIANO-ARGENTIN-X2-LPS_W0QQitemZ3304182196430QcmdZViewItemQQptZMusic_on_Vinyl?hash=item4cee75ea7b [consulta: 7 abril 200].

²¹³ Para obtener mayor información discográfica sobre este supuesto registro véase el apartado 1.1.2.3 del presente trabajo de investigación.

²¹⁴ Algo que nos gustaría saber con exactitud es el grado de difusión y recepción de la audaz carátula del disco de Heisser (ilustración 5-60) y sobre todo el nivel de venta que tuvo esa versión en el mercado. Sin embargo, a este momento no tenemos datos concretos de dichos factores. No obstante, pensamos que tal vez debido a lo atrevida de la portada y a que iba dirigida al mercado francés, esa grabación fue poco conocida fuera de Francia.

La otra posibilidad, es que Coupe como ingeniero de audio, bien pudo advertir algo desde el punto de vista tecnológico en la grabación de Heisser que le motivara a tomar dicha versión como bastidor para manipular y editar la supuesta integral de Hatto.

La carátula presenta una fotografía de un atardecer en un mar bravo (ilustración 4-99)²¹⁵. En la parte superior aparece el apellido del autor y el nombre de la obra; en la inferior el nombre de la intérprete y el instrumento. Todos estos epígrafes son de color amarillo. En el costado izquierdo asoma un filete negro donde se inscriben la compañía discográfica y el tipo de soporte. Aunque el texto es blanco sobre un fondo negro, su importancia en la composición se ve relegada de manera eficaz debido a que obliga a practicar una lectura en la dirección inusual que recorre la vista, al dirigir nuestra atención verticalmente de abajo arriba.

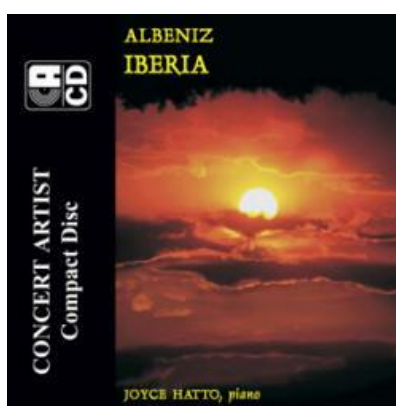


Ilustración 4-99 Joyce Hatto, Concert Artist, integral en CD

La portada denota una imagen dulcificada y contemplativa, cuyos tonos cálidos rememoran el ocaso de una pianista que supuestamente grabó esta versión integral de modo magistral a sus 73 años. Sin embargo, pasado el tiempo y después de que el engaño saliera a la luz pública, dicha representación surge como una broma irónica que oculta lo que fue uno de los mayores fraudes de la industria discográfica de la música clásica²¹⁶.

También hemos mencionado antes que, según Antonio Iglesias y Andrés Ruiz Tarazona a finales de los años ochenta, Martha Argerich realizó un registro integral de la *Iberia* que apareció en el formato de disco compacto²¹⁷. En opinión de este analista es poco probable que tal grabación se llevara a cabo, aunque quizá pudo preexistir remotamente en forma de proyecto discográfico.

²¹⁵ Joyce Hatto (int.), *Albéniz: Iberia* [CD], UK, Concert Artist, 9120-2(CD), 2003. Referencia de la ilustración: “Isaac ALBÉNIZ (1860-1909) Iberia (complete) (1905-1908)”, www.musicweb-international.com imagen: ‘Albeniz-9120-2’, http://www.musicweb-international.com/classrev/2004/Nov04/Albeniz_Hatto.htm [consulta: 16 agosto 2007].

²¹⁶ Para mayor referencia sobre la grabación de Hatto véase: James Inverne, “NEW: ‘I did it for my wife’ – Joyce Hatto exclusive, William Barrington-Coupe confesses” [en línea], *Gramophone* [UK], February 26 2007, <http://www.gramophone.co.uk/newsMainTemplate.asp?storyID=2765&newssectionID=1> [consulta: 21 octubre 2007]. También: Malik, Farhan: “Albéniz. Iberia CACD 9120-2” [en línea] <http://www.farhanmalik.com/hatto/albeniz.htm>, [consulta: 28 octubre 2007].

²¹⁷ Véase el apartado 1.1.2.2 para conocer más acerca de este registro desde el punto de vista de la catalogación.

Creemos que estos críticos musicales, Iglesias y Tarazona, pudieron haber errado los datos de este supuesto disco con alguno otro similar. En ese sentido, la única grabación cercana en el tiempo que pudiera haber sido confundida con la propuesta por estos estudiosos, corresponde a la realizada por Argerich que incluye *Las Noches en los Jardines de España* de Manuel de Falla y las transcripciones para orquesta de Enrique Fernández Arbós de *Iberia*. El registro se realizó en directo en un concierto celebrado en la Sala Pleyel de París en febrero de 1986 y se publicó un año más tarde, en 1987. La ilustración 4-100 contiene la portada de la versión en CD²¹⁸. En ella, el epígrafe “Albéniz / Arbós - Iberia”, deja claro que se trata de las transcripciones de Enrique F. Arbós.

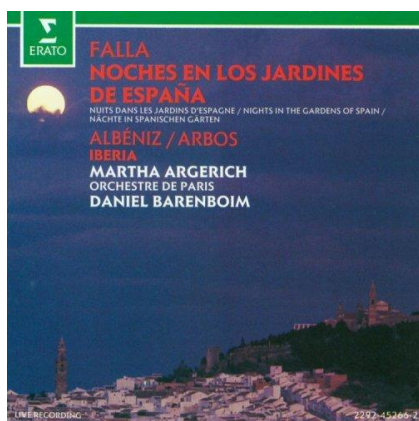


Ilustración 4-100

Argerich/Barenboim, Albéniz/Arbós

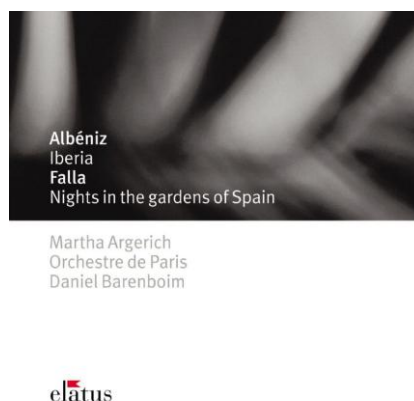


Ilustración 4-101

Argerich/Barenboim, Albéniz Iberia,

Por el contrario, una reedición posterior para el sello Elatus perteneciente a la serie Warner Classics, podría confundir al catalogador si solo se basara en la información de la portada, ya que ésta no menciona que se trate del trabajo de Arbós (ilustración 4-101)²¹⁹. En cualquier caso, creemos que la grabación integral de *Iberia* por Argerich no existió comercialmente, como ya hemos explicado en el apartado 1.1.2.2.

Al final de este corto apartado presentamos la versión integral realizada por Ángel Solano que la editorial Barsa Promociones publicó en 1999. En relación con este registro, nos inclinamos a pensar que la representación visual de la carátula es inconexa y pobre. La portada incluye la fotografía de un bosque a la orilla de un río que no representa a un paisaje español, sino más bien a una vista propia de la Europa central. El fondo de la portada está dividido por la mitad. En la esquina superior izquierda aparece el apellido de Albéniz y la obra como “Suite Iberia I / Suite Iberia II”. En la arista inferior izquierda se situó el nombre de la colección: *Amadeus Amadei / Classic Collection*. Pensamos que esta infortunada

²¹⁸ Martha Argerich (int.); Daniel Barenboim (dir.), *Falla: Noche en los jardines de España; Albéniz-Arbós: Iberia* [reedición: CD], Erato 2292-45266-2, © 1987. Referencia de la ilustración: “Search - Falla, Argerich, Barenboim: Falla: Nights in the Gardens of Spain / Albeniz: Iberia”, www.swapacd.com imagen: ‘6016028’, <http://www.swapacd.com/Falla-Nights-Gardens-Spain-Albeniz/cd/6016028/> [consulta: 30 agosto 2008].

²¹⁹ Martha Argerich (int.); Daniel Barenboim (dir.), *Albéniz: Iberia; Falla: Nights in the gardens of Spain* [reedición: CD], Warner Classic, Elatus, 0927-46720-2, [s.a.]. Referencia de la ilustración: “Argerich Martha, Albeniz: Iberia / Falla: Night”. www.musicstack.com imagen: ‘1201492’, <http://www.musicstack.com/item/14015457> [consulta: 27 julio 2008].

promoción, con una imagen demasiado ajena a la música española, desmerita en mucho el trabajo musical de calidad realizado por el pianista Ángel Solano. Incluso, el nombre del intérprete ni siquiera fue mencionado en la portada sino en la contraportada²²⁰. La ilustración 4-102 contiene una copia en blanco y negro de dicha carátula²²¹.

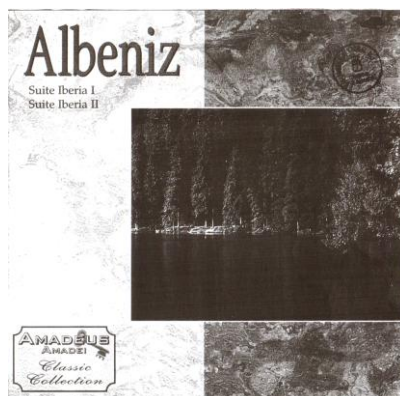


Ilustración 4-102 Ángel Solano,
versión integral en CD

4.3.3 Enunciación geográfica

Para cerrar esta sección comentamos a continuación algunas composiciones fotográficas pertenecientes al material gráfico incluido dentro de la reciente grabación del pianista Yoram Ish-Hurwitz. En esta versión se exhibe un trabajo fotográfico destacado y de calidad que propician múltiples lecturas sutiles de diversas anécdotas albenizianas.

En el primer volumen, la fotografía de la primera cara interior del digipack y la imagen de la página 14 del libreto aluden a la pieza titulada ‘El polo’. Ambas representaciones incluyen como personaje principal a un jinete cuya vestimenta sugiere que se trata de un jugador de polo. En la primera imagen (ilustración 4-103)²²², el montador cabalga por un poblado y en la segunda (ilustración 4-104), la figura sobrepuesta del deportista destaca sobre el fondo ocupado por una fotografía de la fachada del Real Alcázar de Sevilla. Con estas composiciones el diseñador gráfico traspone un comentario albeniziano a una realidad visual que explicamos a continuación.

²²⁰ Ángel Solano (int.), *Albéniz: Suite Iberia I; Suite Iberia II* [CD], Madrid, Barsa Promociones], D.L. M 40089-1999. Un ejemplar de esta grabación se puede consultar en la Biblioteca Regional de Madrid Joaquín Leguina, nº de signatura 99/40089. http://gestiona.madrid.org/biblio_catalogos/cgi-bin/abnetopac/O9248/ID15410117/NT2 [consulta: 15 junio 2010].

²²¹ A. Solano. *Albéniz: Suite Iberia...*, Referencia de la ilustración: Fotocopia de la carátula escaneada por el autor de este trabajo de investigación.

²²² Yoram Ish-Hurwitz (int.), *Albéniz: Ibéria vol 1, book 1 & 2* [SACD], UE, Turtle Records TR75529, © 2009 Turtle Records/Edison Production Company, © Yoram Ish-Hurwitz. Las imágenes incluidas en las ilustraciones 4-103 y 4-104 fueron escaneadas del ejemplar comprado por el autor de este trabajo de investigación.



Ilustración 4-103 Yoram Ish-Hurwitz,
Iberia vol. 1, digipack, imagen 3

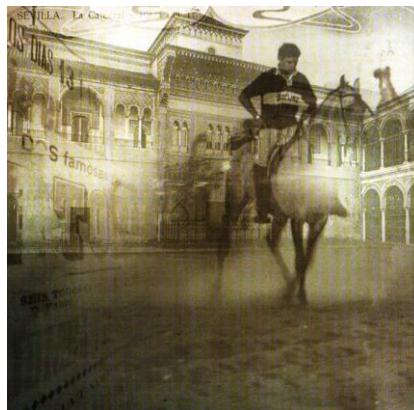


Ilustración 4-104 Yoram Ish-Hurwitz,
Iberia vol. 1, folleto, imagen 8

Albéniz incluye en el manuscrito de la octava pieza de la colección, ‘El polo’, una nota al pie de página que especifica que se trata de una “canción y danza andaluza” que “nada tiene que ver con el deporte del mismo nombre”. Jacinto Torres acerca de esta pieza apunta lo siguiente:

[...] todos los comentaristas se muestran de acuerdo en interpretar esa observación como un rasgo de humor, si bien lo que aquí se manifiesta tal vez sea una reminiscencia de los años, aún recientes, que Albéniz había pasado viviendo en la rígida sociedad inglesa, para la que una advertencia tal resultaría por completo pertinente. Pero en aquel París de 1906, donde ese deporte típicamente inglés debía resultar casi tan remoto como la “canción y danza andaluza”, la coletilla no aclaraba gran cosa y fue suprimida en la edición impresa²²³.

Este deporte empezó a difundirse en Inglaterra alrededor de 1860 y cuando Albéniz vivió en Londres a principios de la década de 1890, antes de trasladarse a vivir definitivamente a Francia, el polo ya estaba bastante afianzado en la sociedad inglesa por lo que el comentario aunque cómico no deja de tener sentido. Es interesante que un siglo después el diseñador gráfico pretenda traducir esta broma albeniziana al formato visual. El discófilo y el pianista informados entenderán tal juego de palabras y verán como posible, y lógico quizás, la aparición de este jugador de polo en medio del Alcázar de Sevilla.

También valdría la pena comentar en este apartado dos fotomontajes que de manera sutil pero poderosa hacen una alusión geográfica a la undécima pieza de la colección que lleva por título ‘Jerez’. Nos referimos a las fotografías de las páginas 3 y 4 del libreto del segundo disco. La primera de ellas incluye un anuncio publicitario sobre un edificio acerca del fino de la Casa Fundador, que bien pudiera referirse a las Bodegas Fundador Pedro Domecq²²⁴ localizada en Jerez de la Frontera (ilustración 4-105)²²⁵. La segunda es una fotografía que

²²³ J. Torres Mulas, *Iberia de Isaac Albéniz...*, p. 24.

²²⁴ Mayor información acerca de esta compañía en el sitio Web: Beam Global España, *Bodegas Fundador Pedro Domecq*, <http://www.bodegasfundadorpedrodomecq.com/> [consulta: 21 mayo 2010].

²²⁵ Yoram Ish-Hurwitz (int.), *Albéniz: Ibéria vol 2, book 3 & 4* [SACD], UE, Turtle Records TR75530, © 2009 Turtle Records/Edison Production Company, © Yoram Ish-Hurwitz. Las imágenes incluidas en las ilustraciones 4-105 y 4-106 fueron escaneadas del ejemplar comprado por el autor de este trabajo de investigación.

presenta como motivo central a la compañía vitivinícola González Byass, famosa en el mundo por su jerez ‘tío pepe’, entre otros productos (ilustración 4-106)²²⁶.



Ilustración 4-105 Yoram Ish-Hurwitz, Iberia vol. 2, folleto, imagen 3



Ilustración 4-106 Yoram Ish-Hurwitz, Iberia vol. 2, digipack, imagen 3

Quizás ellas pudieran aludir a una cita hecha en una carta escrita por el compositor y dirigida al pianista Joaquín Malats, en la cual bromea acerca del título de la segunda pieza del cuarto cuaderno, ‘Jerez’, cuando comenta:

[...] me ha parecido conveniente escribir otro nuevo número, más en concordancia con los once restantes; por consiguiente he escrito y estoy acabando un Jerez, que sin ser de González Byas [sic], espero que habrá de agradarte, te lo enviaré bien embotellado en cuanto lo tenga listo; [...] ²²⁷.

Esta carta también es citada en el texto sobre los manuscritos de *Iberia* de Jacinto Torres, quien menciona en una nota al pie de página que «González Byass fue un célebre bodeguero jerezano, cuyos vinos y licores (Sherry y Brandy) gozaron y gozan de acreditada fama»²²⁸. Creemos que el diseñador bien pudo conocer tal circunstancia y decidirse a transformar el comentario de Albéniz en una cita visual de tal anécdota.

Precisemos, antes de proseguir, que el fotomontaje es una realidad que inunda la media desde los años noventa transformando, falseando y creando nuevas realidades.

En la década de los noventa, el montaje se convierte en una experiencia visual de la vida cotidiana en un mundo que cuenta con cincuenta canales “básicos” de televisión por cable en Estados Unidos. Ya no resulta sorprendente prestar atención a la naturaleza construida del signo, cuando se puede ver a Fred Astaire utilizando una aspiradora Dirt Devil o una imagen de John Wayne de los últimos años vendiendo cerveza. Además, todos los videos de la MTV están saturados de montajes²²⁹.

²²⁶ Para saber más sobre esta compañía española visítase su sitio Web: González Byass, *González Byass: desde 1835 pasión por el vino*, Jerez de la Frontera (Cádiz), en el siguiente enlace: <http://gonzalezbyass.com/es/index.htm> [consulta: 21 mayo 2010].

²²⁷ José M. Llorens Cisteró. “Notas inéditas sobre el virtuosismo de Isaac Albéniz y su producción pianística”. *Anuario Musical*. vol. 14, 1959, p. 99.

²²⁸ J. Torres Mulas: *Iberia de Isaac Albéniz...*, p. 19.

²²⁹ Nicholas Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual*, (trad. Paula García Segura), Barcelona, Paidós Ibérica, 2003, pp. 36-37.

En ese sentido, las fotografías que acompañan a este registro sonoro son manifestaciones de nuestra época aplicadas de manera inteligente a un producto discográfico de música clásica. Ellas representan un nuevo nivel enunciativo dentro de la temática tratada en este apartado al inaugurar las potenciales posibilidades geográficas de *Iberia*.

En esta sección hemos visto las asociaciones geográficas relacionadas con esta obra para piano. La mayoría de ellas se circunscriben al territorio español, logrando con ello que en la mente del comprador se realice una unión con imágenes de lugares conocidos, en gran medida con la zona de Andalucía y de forma específica con la Alhambra de Granada.

Por otro lado, nos llama la atención que ningún diseñador de las portadas que estudiamos aquí haya decidido incluir en el material visual una “integral” de fotografías de los sitios a los que refieren los doce fragmentos de *Iberia*, aunque se han realizado asociaciones de modo aislado con algunas piezas como es el caso de la grabación del pianista Yoram Ish-Hurwitz o el registro de Heisser, que incluye el trabajo de la fotógrafa Isabel Muñoz. Esta temática tiene potencial ya que, a excepción de ‘Evocación’, siete de las piezas se pueden ubicar en lugares geográficos claramente identificables: ‘El Corpus Christi en Sevilla’, ‘Almería’, ‘Triana’, ‘El Albaicín’, ‘Lavapiés’, ‘Jerez’ y ‘Málaga’, mientras que las cuatro restantes: ‘El puerto’, ‘Eritaña’, ‘Rondeña’ y ‘El polo’, pueden situarse de manera aproximada. Esperamos que con el tiempo aparezcan nuevas asociaciones geográficas en relación con esta colección de piezas para piano.

5 REPRESENTACIÓN SIMBIÓTICA CULTURAL

En este capítulo continuamos la lectura de las carátulas asociadas con la integral de *Iberia*. Esta parte se diferencia de la anterior en que la manifestación visual fue escogida por la compañía buscando crear un lazo cultural entre la música y la imagen. El éxito proveniente de tal asociación varía dependiendo de las limitantes de la marca impuestas por el propio sello, el presupuesto asignado, la destreza del diseñador y la zona geográfica donde se distribuye cada uno de los ejemplos. Es conveniente decir que, mientras más saturado es un mercado mayor debe ser la pericia del sello discográfico para atraer la atención de nuevos segmentos de la población con la intención de posicionar una edición específica y generar mayores ventas. En cualquier caso, el objetivo final del comerciante no es la perfecta traducción de la música a través de una representación visual, sino una asociación libre entre distintas expresiones culturales que posibiliten el realizar un negocio exitoso. Afortunadamente, el resultado obtenido por varios diseñadores en algunos casos destacados cumple con las expectativas de novedad, vistosidad y representatividad; en ese sentido, ambas manifestaciones, visual y sonora, se convierten en memes culturales simbióticos que ayudan a la eficaz difusión de una grabación y, a la vez, su propia sobrevivencia está asegurada gracias a su participación en este tipo de producto polifacético.

5.1 DISOCIACIONES

5.1.1 Abstracciones

Este apartado agrupa algunas reediciones de grabaciones que ya hemos comentado en los anteriores acápite. Estos registros producidos en vinilo y disco compacto se caracterizan por la utilización de motivos abstractos en sus carátulas y, aunque de cierta manera constituyan una temática en sí misma, al no ser precisa en su lectura, resulta más difícil de interpretar.

Hogst Scherg, en su libro sobre portadas de repertorio clásico, señala la complicación de trabajar con este tipo de ejemplos: «Una obra de arte abstracto en la portada del álbum indica música "moderna" o contemporánea para el comprador [...]. El comentario es superfluo así como la búsqueda de una referencia al contenido musical [ya que] la obra de arte original no siempre fue

creada específicamente para la carátula»¹. Estamos de acuerdo con él en cuanto a la independencia de ambas manifestaciones; no obstante, en los siguientes párrafos describiremos las cubiertas e intentaremos ofrecer algunas acotaciones sobre las ilustraciones y la música que representan, como una forma de ejercicio iconográfico a falta de comentarios por parte de los sellos en relación con el motivo por el cual decidieron decorar así los embalajes de estas grabaciones.

Como primer ejemplo, presentamos la carátula de una reedición en vinilo de manufactura francesa producida a partir de la grabación realizada por Larrocha para el sello Hispavox a finales de la década de 1950 (ilustración 5-1)². Es una imagen en un tono azul que contiene una representación que parece recrear la sucesión de Fibonacci. A la derecha del dibujo se colocaron los nombres de la serie, la colección, la obra, el compositor, la intérprete, la referencia comercial y el sello original.



Ilustración 5-1 Alicia de Larrocha, Vega, edición francesa en LP

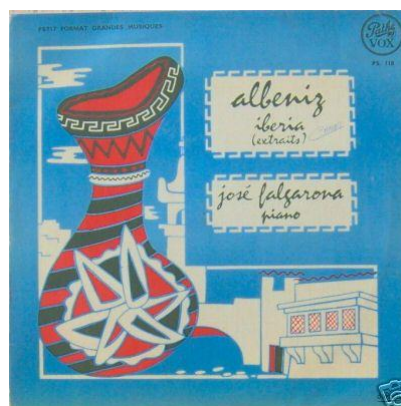


Ilustración 5-2 José Falgarona, Pathe Vox, edición parcial en LP

El empleo de una tonalidad azul, en combinación con figuraciones geométricas, también se incluye en la edición parcial de la versión de *Iberia* por José Falgarona (ilustración 5-2)³, la cual apareció en el mercado francés en la segunda mitad de los años cincuenta. Es un hecho significativo que el azul haya sido el color-objeto de algunos artistas como Pablo Picasso, en cierto momento de su vida conocido como “periodo azul” y, por supuesto, de Yves Klein, que basaría

¹ H. Scherg, *Classique: cover art...*, p. 97. Texto original: «An abstract work of art on the album cover signalises “modern” or contemporary music to the buyer [...]. Commentary is superfluous, as is the search for a reference to musical content. The finished work of art was not always created specifically for the cover».

² Alicia de Larrocha (int.), *Albéniz: Iberia* [disco de 33 rpm], Francia, Vega C30 A 222/223, [195?]. Les grands compositeurs espagnols. Collection Hispavox. Referencia de la ilustración: Woodywilliejohn [Jolly records (store)], “Alicia de Larrocha, Albeniz Iberia French 50's LP Veja”, Toulon (Francia), www.ebay.fr imagen: ‘!B0gNNtw!Wk~\$(KGrHqEOKicE)Q+tYv5eBM, ocMcmvw~~_3’, http://cgi.ebay.com/ALICIA-LARROCHAALBENIZ-IBERIA-RENCH-50S-LP-VEGA-/400144869156?pt=Music_on_Vinyl&hash=item5d2a7e2724 [consulta: 1 diciembre 2010].

³ José Falgarona (int.), *Albéniz: Iberia (extracts)* [disco de 33 rpm], Francia, Vox / Pathe PS 110, [195?]. Referencia de la ilustración: Member idwoodywilliejohn; Jolly records (Store), “Jose Falgarona, Albeniz Iberia French piano 50's 10'inch Vox /Pathe OS (original french 50's edition)”, Toulon (Francia), www.ebay.fr imagen: ‘524c_1_’, http://cgi.ebay.com/VOX-110-JOSE-FALGARONA-ALBENIZ-IBERIA-PIANO-50S-10in-/40014450613?cmd=ViewItem&pt=Music_on_Vinyl&hash=item5d28ae00b5 [consulta: 26 mayo 2010].

una parte importante de su obra en ese matiz. Por ello, parece lógico que este color y las formas abstractas hayan impregnado a su vez algunas portadas de aquellos primeros discos LP.

En contraposición, es necesario señalar que esta portada de Falgarona se diferencia bastante de la carátula del registro integral, el cual exhibe una paleta de colores tierra y una serie de representaciones consideradas como tópicos españoles (véase la ilustración 4-63). Ocurre igual con la edición española de la primera versión de Larrocha (ilustración 5-21) que nada tiene que ver con el ejemplo de la ilustración 5-1.

Asimismo, existió una reedición de la grabación de Esteban Sánchez producida y comercializada por el sello Ensayo con el número de catálogo ENY 708-709. Este álbum incluye también un fondo de color verde como en la edición original (ilustración 4-18), aunque en lugar del retrato de Albéniz muestra una representación abstracta (ilustración 5-3). Formalmente, la colocación y el tamaño de los elementos de la composición crean el efecto de una perspectiva escalonada que sigue las aristas de un triángulo hacia un punto de fuga ilusorio por encima del lado superior de la cubierta. El texto que identifica la grabación contiene la información en el siguiente orden: sello, número de catálogo, compositor, obra, intérprete e instrumento.

El dibujo está compuesto de dos óvalos unidos en los extremos superiores por una especie de montura situada al centro de la ilustración, estos elementos sugieren que se pudiera tratar de la representación de unos anteojos. Sin embargo, dicha asociación no es del todo clara ya que los óvalos están decorados en las orillas por hojas; además, el de la derecha lleva atado un reloj de cadena⁴. Las elipses contienen representaciones de agrupaciones orgánicas no distinguibles de manera contundente en la copia electrónica que obtuvimos de la portada de esta grabación.

Este álbum fue producido por Graf. H. Odells en 1981 en Barcelona y, al no incluir mayor información técnica, suponemos que el diseño fue realizado por algún empleado del sello discográfico⁵. No obstante, el motivo visual apareció en la cuarta página del folleto incluido en la edición original de la grabación de Sánchez del año 1969 donde se menciona que el autor de los dibujos es Luis Viñas. Gracias a dicha edición también estamos en condiciones de mencionar los elementos incluidos en los óvalos de la representación: en el izquierdo aparecen dibujados una plaza de toros, unos barriles, una figura cargando un cántaro, un callejón y unas macetas con flores; en el derecho, se incluye una mesa dentro de una taberna, una rueda de carruaje, una fuente y un edificio en lo alto de una montaña, que quizá podría ser una evocación visual de la Alhambra.

⁴ Otra lectura pudiera ser que se trata de dos huevos que tienen una cabeza con picos que se unen. Los cascarones parecen llevar también plumas.

⁵ Un ejemplar de esta reedición lo pudimos consultar en la Biblioteca de la Escuela Superior de Música Reina Sofía (Madrid).

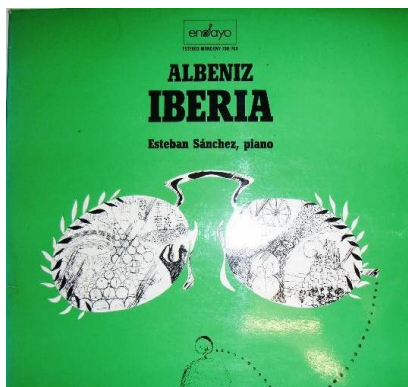


Ilustración 5-3 Esteban Sánchez,
Ensayo, reedición en LP

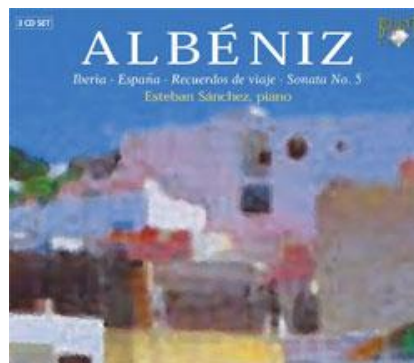


Ilustración 5-4 Esteban Sánchez,
Brilliant Classics, reedición en CD

Por otro lado, en el mercado está disponible una reedición en disco compacto, producida por Brilliant Classics dentro de la categoría de precio económico. El diseño parece una vaga abstracción de lo que pudiéramos considerar un poblado español (ilustración 5-4)⁶. Tal idea es posible ya que se parece a la portada del CD reeditado por el sello original, Ensayo, que incluye el dibujo de un pueblo por el artista Greg Byrne (ilustración 4-74)⁷.

Otra portada que se enmarca dentro de esta línea es la incluida en el álbum de Claude Helffer, producido por Le club français du disque con el número de catálogo 320/321. Ésta presenta un diseño abstracto sobre un fondo color violeta-púrpura⁸ (ilustración 5-5)⁹. En el lado superior aparece un filete de tonalidad azul claro donde se inscriben a su derecha el nombre del compositor y la obra. Además, se incluye en la esquina izquierda un recuadro de color negro con la letra inicial del apellido del compositor escrita en el mismo tono que exhibe el fondo de la representación. Siguiendo la diagonal se observa otro recuadro de color azul que enmarca el rostro de Albéniz extraído de una fotografía de la época.

⁶ Esteban Sánchez (int.), *Albéniz: Iberia, España, Recuerdos de viaje, Sonata No. 5* [reedición: CD], Holanda, Brilliant Classics 92398, [2005?]. Licensed from Ensayo, Spain. Referencia de la ilustración: “Albéniz: Iberia; España; Recuerdos de viaje; Sonata No. 5 [Box set]”. [www.amazon.com](http://www.amazon.com/imagen:516W9QFNNWL_SS500_) imagen: ‘516W9QFNNWL_SS500_’, <http://www.amazon.com/Alb%C3%A9niz-Iberia-Espa%C3%B1a-Recuerdos-Sonata/dp/B0009IW8RQ> [consulta: 10 octubre 2009].

⁷ Asimismo, la reedición de Requejo impresa por esta productora de discos holandesa presenta una fotografía similar (ilustración 5-88), que parece basarse en la temática visual de una grabación precedente. Nos referimos a la carátula del registro de Unwin (ilustración 5-85).

⁸ La estructura del diseño es genérico y varias grabaciones contemporáneas presentan un diseño similar. Véanse algunas de esas portadas publicadas por dicho sello en el siguiente enlace: Patzak, “Le Club Français du Disque” [en línea], sitio Web en chino, disponible en: <http://www.bh2000.net/special/patzak/detail.php?id=228> [consulta: 2 julio 2011]. Obsérvese en particular una grabación de los *Conciertos de Brandeburgo* de J. S. Bach grabados en 1954 y que presenta un diseño similar a la versión de *Iberia* por Helffer (no. cat. 320/321). Es una de las primeras entregas ya que corresponde el número de catálogo 34/36 al haber sido creado este sello en junio de 1953.

⁹ Claude Helffer (int.), *Isaac Albéniz: Iberia* [disco de 33 rpm], Francia, Le club français du disque 320-321 (mono), [1963]. Referencia de la ilustración: Passiondisque*fr, “Albeniz Iberia -Claude Helffer- Club Francais- 320/321”, Nantes (France métropolitaine), www.ebay.fr imagen: ‘9175’, http://cgi.ebay.fr/ALBENIZ-IBERIA-CLAUDE-HELFFER-CLUB-FRANCAIS-320-321_W00Q0itemZ160401595876QQcmdZViewItemQQptZFR_VC_Vinyle?hash=item2558ae1de4 [consulta: 7 abril 2010].

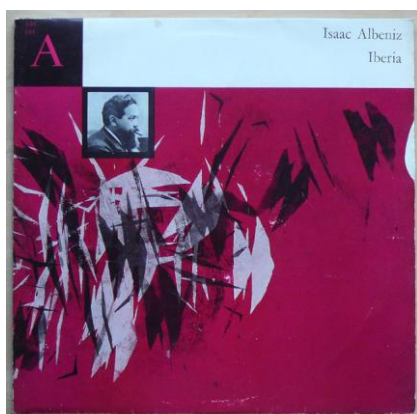


Ilustración 5-5 Claude Helffer, *Le club français du disque*, ed. original

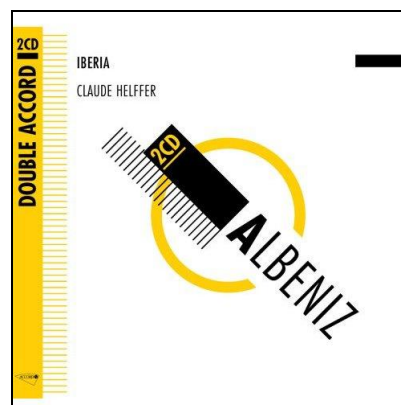


Ilustración 5-6 Claude Helffer, *Accord*, reedición en CD

En 2005 se publica una reedición de la grabación de Claude Helffer, esta vez en disco compacto. Esta portada recupera la tendencia de la carátula ya que muestra un diseño abstracto válido y coherente a sí mismo al existir un balance entre lo positivo y negativo, es decir, entre la figura y el fondo (ilustración 5-6)¹⁰.

La composición es dinámica gracias al rectángulo negro que acompaña al nombre del compositor que funciona como una diagonal que parece moverse en una secuencia cinética alrededor del círculo. Por otro lado, aparecen una figura complementaria vertical que pudiera simular el teclado del piano y un pequeño rectángulo que ayuda a definir el espacio. Las figuras se relacionan, tanto al presentar estructuras geométricas similares como al utilizar los colores negro y amarillo dorado que funcionan como un par de polos complementarios al intercambiarse en un juego de formas y texto. La combinación del negro con tal tono de amarillo es poderosa aunque se ve balanceada con el fondo blanco de la composición.

Además, como veremos más adelante, también se comercializó una reedición en vinilo con obra de Goya como motivo (ilustración 5-30). La existencia de tres carátulas de esta grabación del pianista francés nos hace preguntarnos ¿cómo es posible que la música de Albéniz pueda ser representada por tres obras de arte tan dispares? Las fechas de publicación no ayudan a resolver esta cuestión: la edición original es de 1963, la reedición en vinilo de 1976 y la versión en CD de 2005. Más bien podríamos hablar de una consideración geográfica, es decir, la edición original y la reedición en disco compacto se publicaron en Francia, mientras que la reedición en LP se comercializó en España y es justamente ésta, la que muestra una obra de Goya. En cualquier caso, pensamos que tal paradoja es factible ya que muchas veces con el tiempo lo que cambia es nuestra percepción de la obra de arte y no el objeto artístico en sí. Sin embargo, esta primera lectura fue modificada debido a la circunstancia de que el diseño de la carátula mostrada en la ilustración 5-6 en realidad es un boceto genérico para una serie de reediciones producidas el sello Accord. Por tanto, ello

¹⁰ Claude Helffer (int.), *Albéniz: Iberia* [reedición: CD], Universal Classics France, Accord, 4767931, © 1963, © 2005. Referencia de la ilustración: “Albeniz - Debussy - Claude Hel [Import] Claude Helffer (Artiste) | Format: CD”, www.amazon.fr imagen: ‘41JE6Q6G6KL_SS500_’, http://www.amazon.fr/Albeniz-Debussy-Claude-Hel-Helffer/dp/B000AR7FT2/ref=sr_1_3?ie=UTF8&qid=1241344254&sr=8-3 [consulta: 3 mayo 2009].

nos libera de tener que unir este diseño específicamente con *Iberia*, lo que no quita que este diseño genérico aplicado al grupo de reediciones constituya un cambio de estética en relación con las grabaciones originales en vinilo.

Siguiendo con esta temática, hay que decir que la diseñadora Dina Trifonova creó, aparte de la carátula finalmente comercializada (ilustración 4-93), otra carátula para la grabación de Eduardo Syomin aunque suponemos que no fue utilizada. Una peculiaridad de esta segunda portada es que el apellido del pianista aparece escrito como ‘Semin’ (ilustración 5-7)¹¹ y no como ‘Syomin’. En ese sentido, respeta la grafía del apelativo presente en la versión en disco de vinilo de 1990.



Ilustración 5-7 Eduard Semin,
Melodiya, propuesta de carátula

El diseño pictográfico sugiere una “serpiente” compuesta por una infinidad de formas geométricas, casi todas ellas triángulos, los cuales son de variados colores y contrastan fuertemente con el fondo blanco de la portada. La concentración de color en la parte central hace que la vista siga a la estructura serpentina y que la referencia al pianista pase un poco inadvertida; de ahí que la diseñadora incluya un pequeño cuadrado rojo en la esquina inferior derecha para contrarrestar este efecto y hacer que el lector vaya en esa dirección y aviste indirectamente el nombre del intérprete.

Dentro de los ejemplos con diseños abstractos, incluimos también la reedición del registro completo de la obra para piano de Albéniz realizado por Rena Kyriakou; el cual fue publicado en 2004 por el sello independiente alemán Music Alliance Membran en un álbum de cuatro discos compactos (ilustración 5-8)¹². Dicha edición pertenece a la serie ‘Quadromania Classics’ que recoge música de los mejores compositores e intérpretes en un set cuádruple ofrecido a un precio asequible; además, cada uno está protegido por una caja de cartón con el mismo

¹¹ Dina Trifonova, “Eduard Semin. I. Albéniz: Iberia. Melodiya” [Propuesta de carátula al parecer no utilizada]. Esta imagen aparece en el sitio Web de la artista. Disponible en: http://www.dt-art.narod.ru/artcov_p_05.htm [consulta: 10 abril 2009].

¹² Rena Kyriakou (int.), *Isaac Albéniz: piano works* [reedición: CD], [s.l.], Vox records / SPJ music Inc., 222102-444/A-D, © 2004. Quadromania, distribuido por Membran International. Referencia de la ilustración: “Piano Works [Box-Set] Rena Kyriakou (Künstler), Isaac Albéniz (Komponist) | Format: Audio CD”, [www.amazon.de](http://www.amazon.de/Piano-Works-Rena-Kyriakou/dp/B00023BI4C/ref=sr_1_2?ie=UTF8&s=music&qid=1303897784&sr=8-2) imagen: ‘51r14OtDxfl_SL500_AA300_’, [http://www.amazon.de/Piano-Works-Rena-Kyriakou/dp/B00023BI4C/ref=sr_1_2?ie=UTF8&s=](http://www.amazon.de/Piano-Works-Rena-Kyriakou/dp/B00023BI4C/ref=sr_1_2?ie=UTF8&s=music&qid=1303897784&sr=8-2) [music&qid=1303897784&sr=8-2](http://www.amazon.de/Piano-Works-Rena-Kyriakou/dp/B00023BI4C/ref=sr_1_2?ie=UTF8&s=music&qid=1303897784&sr=8-2) [consulta: 3 abril 2010].

diseño de la carátula¹³. En la ilustración 5-9 aparece la portada con la etiqueta informativa para comercializarla en el mercado asiático¹⁴. Al igual que ocurre en la ilustración 4-94, las imágenes se ven parcialmente cubiertas por la etiqueta con el texto traducido, lo cual desequilibra la composición visual.

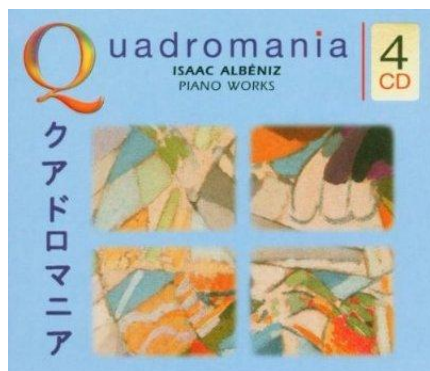


Ilustración 5-8 Rena Kyriakou, Membran, reedición en CD

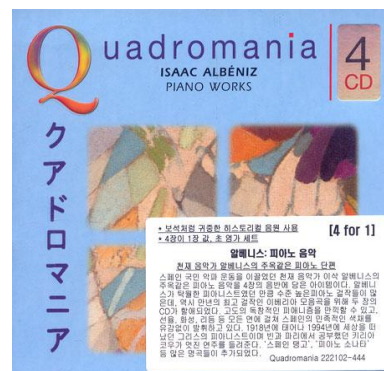


Ilustración 5-9 Rena Kyriakou, Membran, reed. CD, exportación

Llama la atención que la referencia textual se reduce al nombre del compositor y al rótulo genérico “obras para piano”. El escueto texto está en inglés, a excepción del título de la serie que aparece también escrito en japonés (silabario katakana), que indica la intención del sello de comercializar estas reediciones en el mercado nipón, el cual después de los Estados Unidos es uno de los países con más ventas discográficas a escala mundial¹⁵. A diferencia de las grabaciones de Fukuma y Okada —las cuales incluyen una etiqueta movable extra—, la distribuidora de esta reedición de bajo coste decidió incluir el título de la serie en japonés en el diseño mismo de la carátula.

Dicho título es curioso ya que, éste parece más un neologismo italiano que inglés debido a que la palabra ‘cuadro’ no existe en la lengua inglesa. Según el *Oxford Italian Dictionary* (2006), el sustantivo ‘quadro’ tiene las siguientes equivalencias: cuadro, pintura, cuadrado, escena y tabla. Sin embargo, al tratarse de una colección de discos compactos pensamos más bien que el título hace referencia a la manía que pudieran tener los discófilos por estos sets de cuatro CD de precio medio.

La plantilla para la serie es la misma, es decir, utiliza un solo color de fondo, cuadro ventanas que incluyen motivos pictóricos, el título general y la indicación de que se trata de un set cuádruple. En particular, en el caso que nos

¹³ Para ver otros diseños de la serie véase el sitio Web: Membran Shop Entertainment Group, “Quadromania Classic”, http://www.membran-online.de/index.php?cPath=1_94&page=3 [consulta: 6 junio 2011]. El viejo enlace era: <http://www.ukinfoweb.com/ncd.htm>. [consulta: 9 Abril 2010].

¹⁴ R. Kyriakou, *Isaac Albéniz: piano works...*, Referencia de la ilustración: “Piano Works/ Rena Kyriakou Isaac Albéniz”, Corea del Sur, www.maniadb.com [Sitio Web con texto en coreano]. imagen: ‘279650_1_f’, <http://www.maniadb.com/album.asp?a=279650> [consulta: 3 enero 2011].

¹⁵ Valdría la pena señalar que el silabario katakana se usa para escribir palabras tomadas de otros idiomas así como para destacar una palabra (el equivalente occidental serían las comillas o el tipo cursiva). Para saber más sobre este silabario japonés véase la siguiente referencia en el estándar unicode: <http://www.unicode.org/charts/PDF/U30A0.pdf> [consulta: 9 Abril 2010].

ocupa el fondo es de color azul claro y los recuadros contienen lo que podría ser una somera alusión al arte trecentista.

Pasemos ahora a comentar la primera grabación integral en súper audio CD¹⁶. Dicho registro lo realizó en 2004 el pianista francés Hervé Billaut y la carátula presenta un diseño indefinido con fondo rojo y tipografía de color blanco¹⁷. También la contraportada del embalaje y la página 15 del folleto hacen uso de imágenes desenfocadas. Asimismo, la contraportada del libreto muestra una fotografía del intérprete paseando por lo que parece ser un edificio histórico; sin embargo, la captura no permite ubicar la construcción. Las fotografías fueron tomadas por Emilie Guillon y el diseño gráfico corrió a cargo de Stéphane Gambini.

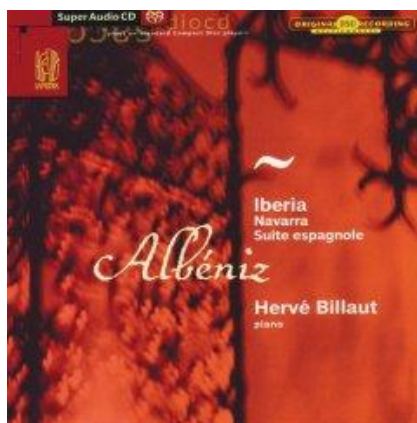


Ilustración 5-10 Hervé Billaut, Lyrinx, edición en SACD

Conozcamos un par de ejemplos relacionados entre sí, que también caben dentro de esta temática. En 2005 y 2007 aparecieron dos reediciones comercializadas por EMI que contienen la grabación integral de *Iberia* realizada por Michel Block a principios de la década de 1970. Las dos carátulas cercanas en fecha, producidas por el mismo sello y con retratos idénticos de los compositores, nos permiten hacer una comparación del efecto del color, de la fotografía y de las figuras incluidas en las portadas.

En la primera carátula se enfoca la atención en los bustos de los creadores que parecen dirigir sus miradas hacia nosotros (ilustración 5-11)¹⁸. El color azul

¹⁶ Este formato, similar al DVD, fue diseñado para grabaciones sonoras aunque se puede incluir material visual si se requiere.

¹⁷ Hervé Billaut (int.), *Albeniz: Iberia, Suite Espagnole [Navarra]*, [SACD], Lyrinx, LYR2217, © © 2004. Referencia de la ilustración: "Albeniz - Iberia / Suite Espagnole (2 SACD hybrides) [Son numérique, Super Audio CD] Hervé Billaut (Artiste) | Format: CD", [www.amazon.fr](http://www.amazon.fr/Albeniz-Iberia-Suite-Espagnole-hybrides/dp/B0001D16YI/ref=sr_1_1?ie=UTF8&s=music&qid=1303899751&sr=8-1) imagen: '414KXBNHP3L_SL500_AA300_', http://www.amazon.fr/Albeniz-Iberia-Suite-Espagnole-hybrides/dp/B0001D16YI/ref=sr_1_1?ie=UTF8&s=music&qid=1303899751&sr=8-1 [consulta: 23 agosto 2008].

¹⁸ Michel Block (int.), "Albeniz: Iberia" [reedición: CD], en *Albeniz, Granados, De Falla / Oeuvres pour piano / Michel Block-Aldo Ciccolini-Teresa Llacuna-Gonzalo Soriano*, EMI Music France, 0094633613928, © 1971 y 1974; © © 2005. Referencia de la ilustración: "Oeuvres Pour Piano: Albeniz. Granados. Falla [Coffret] Format: CD". [www.amazon.fr](http://www.amazon.fr/Oeuvres-Pour-Piano-Albeniz-Granados/dp/B000A7KLRK/ref=sr_1_14?ie=UTF8&s=music&qid=1248789625&sr=8-14) imagen: '51NGQZFPKML_SL500_AA300_', http://www.amazon.fr/Oeuvres-Pour-Piano-Albeniz-Granados/dp/B000A7KLRK/ref=sr_1_14?ie=UTF8&s=music&qid=1248789625&sr=8-14 [consulta: 23 julio 2009].

es utilizado para una parte del fondo y para el texto. Los retratos también son bitonales. Con el fin de enfatizar los apellidos de los músicos, los rótulos azules aparecen sobre un fondo blanco; en cambio, los textos menos importantes son escritos en tinta marina sobre una base azul claro y en una tipografía de menor tamaño. En relación con el fondo de simetría irregular en tonalidad blanca y azul, debemos añadir que éste se emplea para destacar ciertos títulos del texto, aunque no podamos afirmar que contribuya de manera eficaz a la estabilidad de la composición.

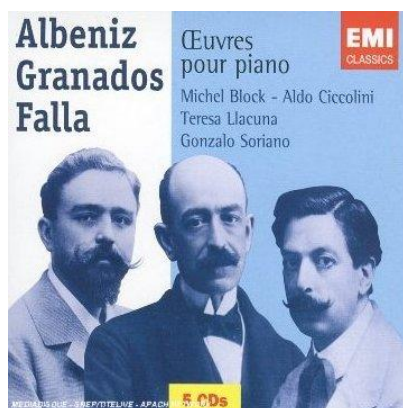


Ilustración 5-11 Michel Block, EMI Music France, 1ª reedición en CD

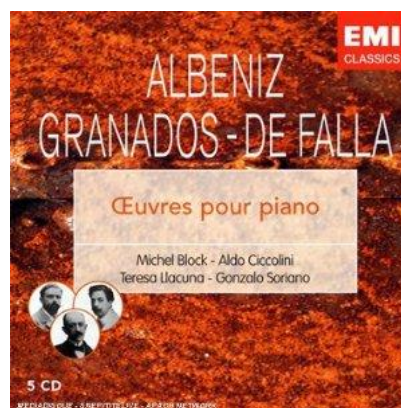


Ilustración 5-12 Michel Block, EMI Music France, 2ª reedición en CD

En cambio, en la segunda de ellas el fondo de tonalidades rojizas de aspecto volcánico le da fuerza a la composición (ilustración 5-12)¹⁹. Los rostros de los compositores aparecen en marcos tipo viñeta formando entre los tres una figura de trébol. Los títulos están claramente posicionados y diferenciados de acuerdo con el grado de importancia que les quiere dar el diseñador. Por otro lado, el logotipo de la compañía y los retratos se disponen en una diagonal que contribuye al ímpetu de la carátula. En ambos casos, la discográfica destaca que cada set contiene cinco discos compactos.

Aquí, hemos de referirnos también al registro integral de Luis Fernando Pérez grabado por el sello Verso en 2006 (ilustración 5-13)²⁰. El diseño del álbum fue realizado por Pilar de la Vega e incluye fotografías tomadas por Nieves Sánchez y Myriam Flórez. La portada es elegante debido al fondo de color negro y las letras en color blanco. Ésta encierra un collage de Myriam Flórez titulado *Suite I* (2006) perteneciente a una colección particular en Madrid. Dicha obra se inscribe dentro de una serie de composiciones híbridas que la artista efectuó en

¹⁹ Michel Block (int.), “Albéniz: Iberia” [reedición: CD], en *Albeniz, Granados, De Falla / Œuvres pour piano / Michel Block-Aldo Ciccolini-Teresa Llacuna-Gonzalo Soriano*, EMI Music France, 50999 501357 2 1, © 1971 y 1974; © 2005; © 2007. Referencia de la ilustración: “Iberia, Suite Espagnole [Box set] Albeniz (Artist) | Format: Audio CD”, [www.amazon.co.uk](http://www.amazon.co.uk/51UCOQfYQvL._SL500_AA300_/http://www.amazon.co.uk/Iberia-Suite-Espagnole-Albeniz/dp/B000V1Z0FI/ref=sr_1_1?ie=UTF8&qid=1248790403&sr=8-1) imagen: ‘51UCOQfYQvL._SL500_AA300_’, http://www.amazon.co.uk/Iberia-Suite-Espagnole-Albeniz/dp/B000V1Z0FI/ref=sr_1_1?ie=UTF8&qid=1248790403&sr=8-1 [última consulta: 28 julio 2009].

²⁰ Luis Fernando Pérez (int.), *Albéniz. Suite Iberia, Navarra* [CD], Madrid, Verso, VRS 2045, © (A) 2007 [Banco de Sonido], Referencia de la ilustración: “Luis Fernando Pérez - Suite Iberia. mp3”, www.tradebit.com imagen: ‘0000164636_350’, <http://www.tradebit.com/filedetail.php/44481643-suite-iberia> [consulta: 12 marzo 2010].

relación con *Iberia* de Albéniz²¹. A continuación, se incluye el texto relacionado con la exposición “Impresiones sobre Iberia. Homenaje a Isaac Albéniz”, realizada en el Centro Cultural Moncloa de Madrid.

La muestra está dividida en los cuatro cuadernos que componen la Suite Iberia. Es una obra llena de matices, de estados emocionales, del paso del orden al caos. De la felicidad a la tristeza más profunda, de la pureza más excelsa al envenenamiento más amargo. Una vida intensa y sentida y como colofón una obra maravillosa, en resumidas cuentas, de una España maravillosa. La muestra reúne trece obras en distintos formatos y técnicas, arena, pigmento sobre tabla, con motivo de la conmemoración del centenario del fallecimiento de Isaac Albéniz en 1909²².

Dicha obra también se expuso en la galería Skimo de Madrid²³ y en la Casa de la Cultura de Collado Villalba (ilustración 5-14)²⁴.

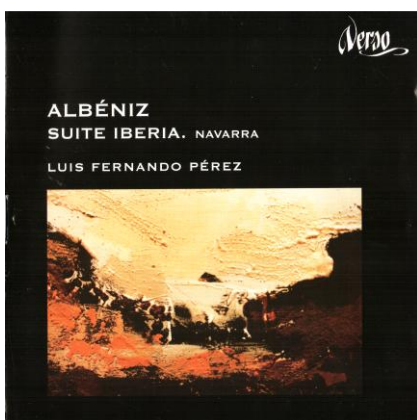


Ilustración 5-13 Luis Fernando Pérez, Verso, edición en CD



Ilustración 5-14 Myriam Flórez y su obra ‘Impresiones sobre Iberia’

Al buscar información sobre esta artista, dimos con una entrevista que descubre su familiaridad con la música clásica; de ese texto, incluimos a continuación algunos de sus comentarios. En primer lugar, habría que decir que este tipo de repertorio le ha acompañado de manera constante en su vida:

Myriam afirma que sólo escucha música clásica y lo hace, principalmente, durante su jornada laboral que desarrolla en su estudio. Es pintora y restauradora, así que dispone de

²¹ En el sitio Web de esta artista www.myriamflorez.com esta obra aparece titulada como: ‘Evocación fragmento técnica mixta 2006’ [última consulta: 20 enero 2010]. También se pueden consultar la serie de collages que realizó con motivo de *Iberia* de Albéniz en 2008 (diapositivas 52 a 68).

²² Myriam Flórez, “Exposición de pintura” [Folleto de la programación, PDF], Distrito 9 Espacio de Creación, Especial Centenario Albéniz, 16 marzo 2009, Centro Cultural Moncloa, [p. 5], Disponible en: <http://www.madrid.es/UnidadesDescentralizadas/UDCMedios/noticias/2009/03/Marzo/15Domingo/NotasdePrensa/AlbenizMoncloa/ficheros/programacion%20albeniz.pdf> [consulta: 15 octubre 2009].

²³ Galería Skimo Arte, “Myriam Flórez: Suite Iberia” [Exposición], 24 abril - 17 mayo 2008, Madrid.

²⁴ “Exposición de pintura ‘Impresiones sobre Iberia’ de Myriam Flórez”, Casa de la Cultura, Collado Villalba, 20 de agosto al 23 de septiembre [2009], Disponible en: <http://www.pasateporla sierra.com/agenda.php?mun=0&evento=87&lista=0> [consulta: 14 octubre 2009]. La fotografía incluida en la ilustración 5-14 aparece en la noticia de esta nota y se tomó de ahí con fines de investigación.

mucho tiempo para escuchar ese tipo de música. Muchas de sus amistades son músicos, visita muy a menudo el Auditorio [Nacional de Música], sobre todo en la época de invierno, y pasa largas horas diarias escuchando música clásica desde su estudio procedente de Radio Clásica o de algún CD²⁵.

Por otra parte, confiesa que ella «se inspira en la música, la filosofía, pero nunca lo hace a través de otra pintura. Reinterpreta otras cosas: “El arte es lo mismo pero con diferentes lenguajes, me fascina agrupar distintas artes en una”»²⁶. En cuanto a su estilo, al parecer existen dos caminos paralelos en su forma de expresar y extrapolar el material sonoro:

Myriam realiza dos tipos de pintura, una figurativa y otra abstracta. La primera de ellas se inspira y basa en la mujer fatal, en los papeles de las grandes protagonistas de óperas como Salomé y Lulú. En la parte de su pintura abstracta ha pintado obras como *Iberia* de Albéniz, *El poema del éxtasis* de Scriabin, etc.: “Son músicas que, de repente, me inspiran y las pinto”²⁷.

Es probable que su atracción por la música la lleve a un mundo interdisciplinar como deja entrever la siguiente cita:

La música clásica entró con fuerza en la vida de esta pintora y lo hizo con tanta que ella siente que su futuro estará aún más ligado a la música. Cree que acabará dedicándose a la escenografía, siente una intuición: “La vida me está llevando a conocer músicos, coreógrafos, para mí, ese sería el gran ideal, me encantaría hacerlo”²⁸.

Por lo pronto, ha participado en la realización de otras cubiertas de discos²⁹ y su obra visual en relación con *Iberia* de Albéniz ya justifica que su nombre aparezca en este trabajo de investigación.

Como cierre de este bloque de portadas, incluimos una carátula perteneciente a una edición MP3 de la grabación de Miguel Baselga (ilustración 5-15)³⁰. El sello sueco X5 Music Group fue el que publicó en forma de álbum digital la versión de este pianista a finales del verano de 2010; ésta tiene sentido en cuanto a que, inicialmente, la integral de este intérprete fue comercializada de manera separada en 4 CD.

La portada digital muestra un limpio y brillante diseño que tiene como motivo una mariposa. Además, es remarcable que el nombre del compositor presenta la misma tonalidad resplandeciente que parte de las alas del artrópodo. El

²⁵ Gracia Catalá Conca, “Vidas de una historia: una investigación cualitativa sobre la audiencia de la música clásica” [Tesis doctoral], Universidad Politécnica de Valencia: Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte, Febrero 2011, p. 500. Disponible en: <http://riunet.upv.es/handle/10251/10762> [consulta: 10 septiembre 2011].

²⁶ G. Catalá Conca, “Vidas de una historia...”, p. 344.

²⁷ G. Catalá Conca, “Vidas de una historia...”, p. 167.

²⁸ G. Catalá Conca, “Vidas de una historia...”, p. 503.

²⁹ Flórez también ha realizado la carátula de la grabación realizada por Fernando Pérez de Goyescas de Granados para la compañía discográfica Mirare. Además, la obra de esta artista aparece en la grabación hecha por Pedro Piquero de las *Tonadas* de Joaquín Nin-Culmell para el sello Verso.

³⁰ Miguel Baselga (int.), *Isaac Albéniz. 150 year celebration collection* [reedición: MP3], Suecia, X5 Music Group, [no información de catálogo], [n.a.]. Referencia de la ilustración: “Isaac Albéniz: 150 Year Celebration Collection. [Miguel Baselga] various Artists | Format: MP3 Download”, [www.amazon.com](http://www.amazon.com/Isaac-Alb%C3%A9niz-Year-Celebration-Collection/dp/B003XJZEDS/ref=sr_1_5?ie=UTF8&qid=1301249622&sr=8-5) imagen: ‘51Jy3EaDdNL_ SS500_’, http://www.amazon.com/Isaac-Alb%C3%A9niz-Year-Celebration-Collection/dp/B003XJZEDS/ref=sr_1_5?ie=UTF8&qid=1301249622&sr=8-5 [consulta: 27 marzo 2011].

otro rótulo es “150 year celebration collection” y hace alusión al 150 aniversario del nacimiento de Albéniz, ocurrido en 1860.



Ilustración 5-15 Miguel Baselga, X5
Music Group, reedición en MP3

Resulta llamativa la utilización de la mariposa en esta portada relacionada con la festividad del onomástico del músico. En ese sentido, conviene citar algunos comentarios de Daniel Grustán extraídos de su ensayo “El *Alter Ego* de la Mariposa”: «En el psicoanálisis moderno, la mariposa es signo de renacimiento. Lo que es aceptado en la mente de nuestros días como simbolismo genérico, ha sido una constante en la historia del mundo»³¹. Y sobre ello, amplía: «La cultura mitológica grecorromana, representaba al alma como una persona pequeña con alas de mariposa (mito de Psique); los romanos, la muerte (*Larvae*); y los primeros cristianos, como una mariposa adulta»³². Este insecto tiene una presencia en las más diversas culturas de nuestro planeta, el autor comenta por ejemplo que, «en Vietnam *t'ie* significa mariposa y al mismo tiempo vejez y, ésta expresa un voto de longevidad». El investigador concluye su escrito diciendo que:

Hay un consenso universal (*monismo*), no pactado en apariencia, sino consecuencia de la afinidad de pensamiento entre los *Homo religiosus*, sobre la simbología de la mariposa [...]: La oruga: Sería la vida en su dificultad (como camino tortuoso). Una vez cumplida la tarea de purificación y preparación para la existencia eterna, se empieza a utilizar el hilo (cuya rotura es la muerte), como nexo de unión entre un estado y otro produciéndose bajo el capullo, la crisálida: ésta significa el caos o magma primigenio que contiene la posible creación de vida (*Spermata*, *Arché* o principio de todo) [...]. También es el vientre materno (relacionado con la Madre Tierra) o huevo, unido al hilo del cordón umbilical (*Omphalos* y *Axis Mundi*). Tras la aparente muerte, nace la mariposa adulta (la perfección): es el renacer del espíritu, en alma viajera, la reencarnación, la consecución de la vida eterna y la reviviscencia anual de la naturaleza, en un círculo cerrado repetitivo³³.

Desde esta perspectiva, resulta efectivo el empleo de la mariposa adulta para señalar al comprador la trascendencia del músico y la permanencia de su

³¹ Daniel Grustán, “El *Alter Ego* de la Mariposa” [PDF], *Los artrópodos y el Hombre*, Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa, Núm. 20, 31/XII/1997, p. 338, Disponible en: <http://www.sea-entomologia.org/Publicaciones/Boletines/Boletin20/boletin20.htm> [consulta: 20 junio 2011].

³² D. Grustán, “El *Alter Ego* de la Mariposa...”, p. 338.

³³ D. Grustán, “El *Alter Ego* de la Mariposa...”, p. 345.

obra. No obstante, es curioso que se utilice una mariposa *Morpho* que es, en realidad, un tipo neotropical americano. Quizá la hermosura de su incandescencia es lo que más ha fascinado a los que la observan y, por ello, ejemplares de este género aparecen en las colecciones de gente adinerada. En ese sentido y considerando que el sello discográfico es sueco, vemos una asociación entre un pequeño animal de gran belleza relacionado con la música de un “lejano” compositor y es probable que a los ojos de los habitantes nórdicos, ambos sean igual de exóticos. De cualquier modo, es palpable que la compañía editora utiliza la portada de esta grabación con el propósito de generar interés en un nuevo sector de la población para generar ventas.

Por otra parte, dicha publicación MP3 carece de un libreto con información complementaria; en compensación, las pistas se pueden conseguir de manera separada o en forma de álbum, a un precio competitivo.

Un problema detectado, en cuanto a esta edición digital, es que no hay una referencia comercial que identifique con claridad el álbum ya que ninguna fuente da un número de catálogo. En la tienda Amazon aparece el código ‘asin’, que puede servir de ayuda en un momento dado, pero que, sin embargo, es una cifra de control propio de dicho portal electrónico. Otros puntos de venta virtuales que comercializan esta versión digital como www.mp3.rhapsody.com o www.es.7digital.com tampoco proporcionan ningún número de referencia. No obstante, en los tres portales electrónicos se indica el 17 de agosto de 2010 como la fecha de lanzamiento.

Lo más grave es que en el propio sitio Web del sello que produjo la edición, ésta no aparece siquiera en el catálogo puesto a disposición del internauta. Suponemos que este producto cuenta con un número de identificación específico al observar que otras grabaciones producidas por esta compañía tienen dicho número. Sin embargo, nuestra búsqueda por este dato ha sido infructuosa. Ello puede ser un problema en el futuro cuando exista un sinnúmero de ediciones digitales y se intente situar e identificar correctamente esta publicación.

5.1.2 Tribal

En este pequeño bloque presentamos dos reediciones cuyas carátulas contienen imágenes difíciles de incluir en las anteriores temáticas de esta investigación. Pero antes de analizarlas, es necesario comentar acerca del título dado por el compositor a esta composición.

Uno de los investigadores que ha abordado este tema es Jacqueline Kalfa. En su tesis doctoral dedica un apartado al título de la obra, que se llama: “Reflexiones de la autora sobre el vocablo *Iberia*. Datos elementales de la historia y geografía de España”³⁴. Sin embargo, no pasa de ser un simplificado recuento histórico del pasado de la península ibérica. Aunque bien advierte: «El título *Iberia* merece una atención especial: no es un nombre común para referirse a España. Esta palabra tiene una resonancia arcaica: es el antiguo nombre de España y Portugal. La raíz del término se ha quedado en un nombre más moderno:

³⁴ Véase: J. Kalfa, *Inspiration hispanique...*, pp. 20-28.

“península ibérica”, haciendo hincapié en el carácter insular de este punto extremo de Europa»³⁵.

Por otra parte, Jacinto Torres menciona que Albéniz había pensado titular esta obra como España, rótulo que ya había utilizado en dos ocasiones precedentes, aunque al final se decantó por *Iberia*: «La cabecera de *Triana*, junto al anterior título tachado, ostenta con trazo firme y amplio el nuevo nombre elegido para la colección, que aparece ahí por vez primera: *Iberia*»³⁶. Torres puntualiza que bien pudo el compositor darle el calificativo de Andalucía a la serie pero no lo hizo; el estudioso argumenta:

Ésa era la ocasión perfecta para haberle dado el nombre de *Andalucía*, con la que tantos se empeñan en identificar esta obra. Pero Albéniz no lo quiso hacer así [...]. Acaso porque él sentía la España amplia y varia que había recorrido de punta a punta, de Galicia a Cartagena, del Cantábrico al Estrecho; sus raíces vascas y catalanas se hermanaban con los paisajes anchos de Castilla, con la fragancia de las frutas de Levante, con el color de los olivares andaluces, con el vino recio de Aragón. No, no sólo Andalucía, ni siquiera España toda; más aún: *Iberia*³⁷.

Es curioso que el músico tampoco se decidiera a darle el título de Hispania, si es que era su intención evocar un pasado remoto ligado a España.

Ya con este preámbulo en mente, veamos la manera en que este tema se relaciona parcialmente con dos carátulas. La primera de ellas es la grabación de Blanca Uribe que fue reeditada por Dial Discos en casete en 1977, en formato LP en 1984 y en CD en 1991. En la publicación digital sólo se menciona que el diseño gráfico estuvo a cargo de E. Coll y no se detalla mayor información al respecto. Lamentablemente, no hemos podido consultar la impresión original aunque suponemos que se trata de la incluida en la ilustración 4-71, al menos en lo que respecta a la edición española. La reedición en LP publicada en 1984 (ilustración 5-16)³⁸ presenta un diseño similar a la reedición puesta a la venta por Dial en dos discos compactos (ilustración 5-17)³⁹.

Creemos que la pianista llevó a cabo un excelente registro pero, asimismo pensamos que la realización gráfica de la reedición deja mucho que desear y no está a la altura del trabajo de Uribe. El folleto consiste en una simple página, en ella se hace una corta descripción de la obra y de las piezas que la conforman, pero no se indica nada sobre la intérprete. Tampoco se incluye las duraciones de los fragmentos, ni el dato identificativo de la imagen utilizada en la carátula. En ese sentido, la opinión general del crítico Justo Romero en relación con la versión

³⁵ J. Kalfa, *Inspiration hispanique...*, p. 23. Texto original: «Le titre *Iberia* mérite une particulière attention : il n'est pas un nom courant pour désigner l'Espagne. Ce mot a une résonance archaïque: il est l'ancien nom donné à l'Espagne et au Portugal. La racine du mot est restée dans une appellation plus moderne : “péninsule ibérique”, soulignant le caractère insulaire de cette pointe extrême de l'Europe».

³⁶ J. Torres, *Iberia de Isaac Albéniz...*, p. 22.

³⁷ J. Torres, *Iberia de Isaac Albéniz...*, p. 23.

³⁸ Blanca Uribe (int.), *Albéniz: Suite Iberia* [reedición: disco de 33 rpm] vol. 1 y 2. España, Doblon, 50.2017, 1984. Referencia de la ilustración: Achaci, “Albeniz - Suite Iberia Vol 1 - Blanca Uribe Piano - LP - Doblon 1984 Spain 50.2017 - Como nuevo”, Valencia (España) www.todocoleccion.net imagen: ‘25232510’, <http://www.todocoleccion.net/albeniz-suite-iberia-vol-1-blanca-uribe-piano-lp-doblon-1984-spain-50-2017-como-nuevo~x25232510> [consulta: 28 marzo 2011].

³⁹ Blanca Uribe (int.), *Isaac Albéniz: Suite Iberia 2* [reedición: CD]. Madrid, Dial 96.0116, D.L. 1991. Referencia de la ilustración: imagen escaneada del ejemplar perteneciente a la Biblioteca Centro de la Comunidad de Madrid.

en CD es la siguiente: «La brillante pianista bogotana Blanca Uribe firmó en 1976 una resplandeciente grabación escasamente difundida a pesar de sus considerables méritos. En España fue fatalmente editada y distribuida por Dial Discos»⁴⁰.

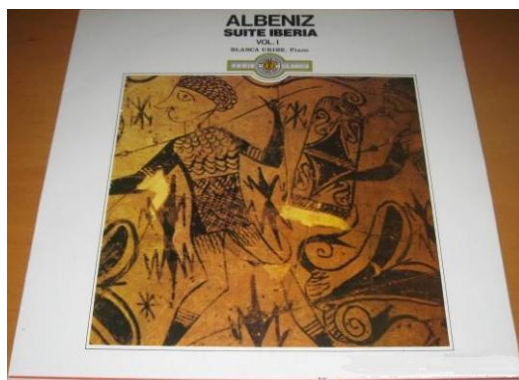


Ilustración 5-16 Blanca Uribe, Doblon, Iberia vol. 1, reedición en LP



Ilustración 5-17 Blanca Uribe, Orion, Iberia 2, reedición en CD

Debido a la escasez de datos no es posible situar adecuadamente la ilustración que aparece en esta edición. Lo que sí podemos decir es que el diseño incluye una representación de lo que parece ser una pintura rupestre, en la que destaca un personaje vestido con un pectoral de plumas. Le acompañan unos extraños insectos de distintos tamaños junto a otros elementos no identificables. El contorno de la figura humana es bastante definido como para suponer que más que un original arcaico pudiera ser una pseudo-replica moderna. El color usado es el negro y la superficie parece reflejar unas gradaciones rojizas propias de una cueva iluminada con lámparas de tuétano improvisadas.

En el segundo volumen de la reedición en CD, en el marco de la pintura, para indicar la obra musical, la intérprete y el tipo de instrumento, se utilizaron tonalidades del color azul con el objetivo de contrastar adecuadamente con los tonos naranjas de la representación pictórica. De modo similar, el primer volumen presenta una tonalidad violeta para dichos rótulos. Al mismo tiempo, en ambos se empleó tinta negra para el nombre del compositor y los títulos de las piezas, la cual sobresale del fondo blanco de la portada.

Es conveniente indicar que, en una época histórica antigua los griegos recurrieron al nombre de Iberia para referirse a la península ibérica. Por otra parte, es destacable que Albéniz haya empleado ese topónimo para titular su colección de piezas. Con la misma intención, Falla utilizó el adjetivo Baetica en una de sus obras: la *Fantasia Bética*. En ambos casos, parece ser que el propósito del compositor era rememorar la música de un pasado lejano, perdido en el tiempo. En ese sentido, esta carátula intenta también evocar esa tierra lejana aunque por medio de una imagen primitiva.

Con el mismo objetivo, la siguiente portada refiere a Hispania, designación con la que los romanos identificaban a dicha península. Se trata de una edición parcial del proyecto de grabación integral de Solano que fue publicada por Alfa Delta (depósito legal de 1995). Es incompleta al faltarle 'Jerez' y 'Eritaña', piezas del cuarto cuaderno. Merece la pena señalar que la conexión de esta cubierta con

⁴⁰ J. Romero, *Isaac Albéniz...*, p. 232. En esta cita hemos suprimido las mayúsculas que el autor añadió al sello discográfico.

el material sonoro que incluye el CD parece un poco extraña, pues presenta un detalle de la obra pictórica titulada: *Aníbal vencedor contempla por primera vez Italia desde los Alpes* de Francisco Goya, que a nuestro parecer aunque se trate de un pintor español, dicha pintura no tiene una relación obvia con la música contenida en *Iberia* de Isaac Albéniz (ilustración 5-18)⁴¹.

El original es un óleo sobre lienzo de estilo neoclásico que Goya realizó en 1770 para el concurso de ese año convocado por la Academia de Parma. Según los requerimientos de la institución, la temática de la obra debía hacer alusión a la llegada triunfal de Aníbal a Italia tras su paso por Los Alpes. La historia cuenta que este general cartaginés y sus tropas partieron desde Hispania (nombre con el que se reconocía a la Península Ibérica en aquella época) y cruzaron los Pirineos y los Alpes con la intención de atacar el norte de Italia con motivo de la Segunda Guerra Púnica. La idea de embestir a los romanos por el flanco terrestre que tenía como barrera natural a los Alpes era increíble y ello constituía una empresa bastante arriesgada.

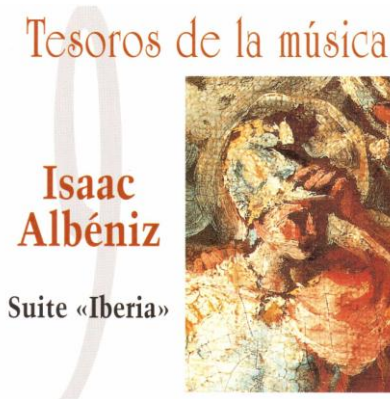


Ilustración 5-18 Ángel Solano, Alfa delta, versión parcial en CD

En ese sentido, pensamos que el único punto de unión entre la hazaña física representada en esa pintura e *Iberia* estaría en el tiempo record que el desahuciado Albéniz utilizó para completar la composición, así como con el arduo trabajo que debe realizar el pianista que quiera aprender la obra. Es decir, lo que une a estas tres perspectivas es la dificultad que cualquiera de estas empresas tendría que asumir para lograr un resultado exitoso. Sin embargo, sería poco probable que el discófilo al ver la portada de esta grabación hiciera de manera automática una asociación hermenéutica de las vicisitudes que pudieran unir a estos tres personajes.

Las carátulas comentadas en este primer apartado exponen algunos diseños abstractos y otros lejanamente asociados de forma particular con *Iberia*. En un mercado saturado, éstas pueden funcionar para distinguirse del resto al exhibir una portada extraña. Sin embargo, como muestras aisladas, dichas manifestaciones pudieran ser poco efectivas en simbolizar de modo rotundo esta colección de piezas. En contraste, veremos a continuación ejemplos donde los diseñadores

⁴¹ Ángel Solano (int.), *Isaac Albéniz: Suite «Iberia»* [reedición: CD], Tesoros de la música, Madrid, Alfa delta, D.L. 1995. Referencia de la ilustración: imagen escaneada del ejemplar perteneciente a la Biblioteca Ruiz Egea de la Comunidad de Madrid.

abordan temáticas puntuales que funcionan con mayor éxito al ofrecer una lectura innovadora de asociaciones culturales ligadas tradicionalmente a la música que representan.

5.2 LA VESTIMENTA DE IBERIA

5.2.1 Baile flamenco

En referencia a la iconografía de *Iberia*, una de las temáticas destacadas es la presencia de bailarores flamencos en las carátulas, cuyo reflejo encontramos de manera diversa en las portadas a través del tiempo. Varios estudiosos y músicos sugieren la posible influencia entre la música de Albéniz y el flamenco en su vertiente moderna, ya que ambas manifestaciones se gestaron en las décadas cercanas a la composición de esta colección de piezas para piano. No hay que olvidar que ya los dibujos de la hija del compositor, incluidos en la publicación de la partitura, proponen un punto de unión entre esta música y la vestimenta andaluza que es utilizada enfáticamente en el baile flamenco⁴².

El primer ejemplo de ello viene dado por la versión de José Echániz, que sería el segundo pianista en grabar íntegramente *Iberia*. La portada muestra un trabajo fotográfico pensado para proyectar la concepción romántica asociada a esta música (ilustración 5-19)⁴³. De manera general podemos decir que el uso de una fotografía en blanco y negro en combinación con un texto sobrepuesto en tinta de color rojo, le otorga dramatismo a la composición y llama la atención sobre el título de la obra, el nombre del intérprete y el sello discográfico.



Ilustración 5-19 José Echániz, Westminster, álbum LP



Ilustración 5-20 Retrato de Antonio el bailarín

⁴² Véanse las ilustraciones 4-2 y 4-3 del presente trabajo.

⁴³ José Echániz (int.), *Albéniz: Iberia complete* [disco de 33 rpm], New York, Westminster Records XWN-2217 2LP = WAL 219, © 1955. Referencia de la ilustración: Old_New_Orleans_Vintage_and_Vinyl, "ALBENIZ Iberia 2LP WESTMINSTER Box Set NEAR MINT", New Orleans (US), www.ebay.com imagen: '_WESTMINSTER_1', http://cgi.ebay.com/ALBENIZ-Iberia-2LP-WESTMINSTER-Box-Set-NEAR-MINT-/390257999773?pt=Music_on_Vinyl&hash=item5add307f9d [consulta: 3 noviembre 2010].

Por otro lado, el juego de sombras y luces le dan fuerza a la figura, que exhibe una pose de nervio debido a la colocación de las manos, pero al mismo tiempo de recogimiento al estar el bailarín concentrado en su arte, sin mirar al espectador y manteniendo los ojos cerrados. La negrura superior de la imagen da la impresión de una cueva. En ese sentido, el fotógrafo John Hedgecoe aconseja que para dar énfasis al volumen hay que hacer uso de las sombras ya que éstas «desempeñan un papel clave en la fotografía cuando se desea acentuar las formas tridimensionales del sujeto. El secreto consiste en emplear suficiente iluminación lateral»⁴⁴. Al utilizar luz tangente «la gradación de tonos resultantes proporciona claves vitales a la forma real, añadiendo ilusión de profundidad»⁴⁵.

Antes de seguir, habría que enfatizar acerca de la trascendencia del color rojo, única tonalidad utilizada sobre esta fotografía en blanco y negro. «El simbolismo del rojo está determinado por dos experiencias elementales: el fuego es rojo, y roja también es la sangre. [...]. [En todas las culturas] fuego y sangre tienen un significado existencial. Por eso, son sus símbolos universales y por todo el mundo conocidos, pues todo el mundo comprende vitalmente el significado del “rojo”»⁴⁶.

Existe la creencia popular que para recrear la música flamenca y el cante jondo hay que tener ‘duende’, nombre que la Real Academia Española define como “encanto misterioso e inefable”, también se puede traducir como arrebató al momento de interpretar este tipo de música; por tanto el uso de ese matiz en esta portada es apropiado ya que «el rojo es el color simbólico de todas aquellas actividades que exigen más pasión que razonamiento»⁴⁷.

Además, teniendo en cuenta que esta grabación es de 1956, la siguiente cita amplía la información de la percepción de tal pigmento alrededor de ese año: «El rojo es un color omnipresente en la publicidad. Es el color de los anuncios [...]. En torno a 1950 era aún el color preferido de mucha gente. Era el símbolo del deseo de vivir en la posguerra. Luego comenzó la era del consumo, y el rojo, el color de los anuncios publicitarios, se convirtió en símbolo de bienestar»⁴⁸.

En relación con la tipografía habría que decir que el texto de la portada está compuesto de cuatro títulos, todos en mayúscula. El tamaño y el color de cada rótulo le otorgan un grado distinto de importancia dentro de la composición visual. Entre ellos destaca el título de la obra musical debido a su dimensión y grosor del tipo, que contrasta con el designado para el intérprete y el compositor. El apellido del compositor aparece en tinta blanca al estar situado en el área donde se difumina la luz del haz luminoso proyectado hacia la pared y se emplea el efecto inverso, de negro sobre blanco, para indicar que se trata de una versión completa. El texto como conjunto tiene un buen balance y la percepción global que al mirar se obtiene, lo absorbe como un bloque estático. Un detalle curioso es que el nombre y apelativo del pianista aparezcan con su tilde correspondiente y el apellido de Albéniz carezca de ella.

Obsérvese también que, en la parte inferior derecha se sitúa un rectángulo bicolor (negro y rojo) que incluye el nombre del sello discográfico (Westminster) y la indicación de alta fidelidad (Hi-Fi); debajo de esa figura geométrica está

⁴⁴ J. Hedgecoe, *Cómo hacer...*, p. 24.

⁴⁵ J. Hedgecoe, *Cómo hacer...*, p. 24.

⁴⁶ E. Heller, *Psicología del color...*, p. 53.

⁴⁷ E. Heller, *Psicología del color...*, p. 72.

⁴⁸ E. Heller, *Psicología del color...*, p. 73.

colocado el número de catálogo (XWN-2217) en un tamaño de letra pequeña y de color blanca.

De manera general, podemos decir que el sujeto principal de la composición es un “bailaor” gitano, con un atuendo festivo característico de esta población, que es retratado en una pose de baile que denota fuerza controlada. De manera específica habría que indicar que se trata ni más ni menos que de Antonio el bailarín; nombre artístico de Antonio Ruiz Soler (1921-1996)⁴⁹. El pie de la fotografía lo describe como «Antonio, el más grande bailador del mundo»⁵⁰. La grabación es de mediados de los años 50 y a ese tiempo Antonio estaba en la cumbre de su carrera⁵¹; lo que es utilizado por la compañía discográfica para promocionar este álbum de dos discos LP. Asimismo, conviene detallar que en 1943 «debutó como coreógrafo en un espectáculo del Carnegie Hall de Nueva York, con el ballet Corpus Christi en Sevilla»⁵² basado en la música de Albéniz. Por otro lado, entre las piezas de Albéniz que el bailarín tenía en repertorio estaban: ‘Malagueña’, ‘Sevilla’, ‘Granada’, ‘Triana’, ‘Puerta de Tierra’, ‘El puerto’, ‘Asturias’, ‘Rondeña’, ‘El Albaicín’, ‘El polo’ y *Navarra*.

Otro elemento importante es una rueda de carreta que potencia su presencia en la composición visual debido al efecto de luz artificial que proyecta una sombra oblicua amplia en la pared⁵³. Este registro sonoro, producido en Nueva York, toma en cuenta la posible visión española de un público americano principalmente neoyorquino y la referencia a lo gitano sería la asociación lógica con *Iberia* de Albéniz desde el punto de vista romántico extranjero. Aquí, una temática gitana constituiría un motor que potenciaría las ventas al tratar un tópico atractivamente exótico.

El segundo trabajo en esa línea corresponde a la grabación integral de Alicia de Larrocha que Hispavox comercializó inicialmente en 1958 (ilustración

⁴⁹ Referencia de la ilustración 5-19: Kriry8, “Bailadores/as, Antonio el Bailarín”, 16/01/2011, imagen: ‘antonio-el-bailarin’, <http://guachiname.wordpress.com/2011/01/16/bailaioresas/> [consulta: 20 febrero 2011].

⁵⁰ Antonio fue un bailarín y bailador de flamenco, que formó pareja con Rosario, juntos realizaron giras por el mundo.

⁵¹ Prueba de ello es la intensa actividad realizada en esos años: «La consagración cinematográfica de Antonio llegó con la película Duende y Misterio del Flamenco (1953), dirigida por Edgar Neville, donde por primera vez en la danza española se interpretaba un martinete, palo flamenco reservado hasta entonces al cante. Con posterioridad debutó con una nueva compañía, formada junto a la bailarina Rosita Segovia, en el II Festival de Música y Danza de Granada, con las coreografías Llanto a Manuel de Falla (Asencio, 1953) y El Segoviano Esquivo (Salvador, 1953). Para este grupo también creó: Paso a Cuatro (Sorozábal, 1956), Fantasía Galaica (Ernesto Halffter, 1956), Jugando al Toro (Cristobal Halffter, 1960) y Eterna Castilla (Moreno, 1965)». Enlace: Infobiografías.com, “Biografía y vida de Antonio Ruiz Soler”, <http://www.infobiografias.com/biografia/31069/Antonio-Ruiz-Soler.html> [consulta: 1 octubre 2010]. «1955 es un año de estrenos importantes en Londres. En el Teatro Palace, la Rondeña y el Albaicín de Albéniz, con formas modernas de escenografía y baile. Pero el estreno más señalado es el *Amor Brujo* de Falla, en el Teatro Saville, ballet que le consagra como coreógrafo y donde según la crítica se compenetra con el espíritu mismo de Falla. Es obra de gran éxito que pasa directamente al Teatro de Champs Elysées de París y luego a la Scala de Milán durante un mes, además de dos funciones en el Pícolo Scala donde se oyó cantar flamenco por primera vez». Enlace: Wikipedia, “Antonio Ruiz Soler”, http://es.wikipedia.org/wiki/Antonio_Ruiz_Soler [consulta: 1 octubre 2010].

⁵² Enlace: <http://www.infobiografias.com/biografia/31069/Antonio-Ruiz-Soler.html> [consulta: 1 octubre 2010].

⁵³ La rueda de carro o carreta es un símbolo asociado a la cultura gitana y, desde 1971, forma parte de la bandera gitana. Curiosamente, en dicho lábaro la rueda es de color rojo.

5-21)⁵⁴. Es una portada bastante llamativa y pensamos que tuvo que haber sido apreciada debido a la brillantez y calidez del tono anaranjado empleado como fondo de la ilustración. Aunque desde la perspectiva publicitaria el naranja se considera como un color fuerte y chocante, su misma estridencia ofrece la ventaja de sobresalir al exponerse en el punto de venta⁵⁵.



Ilustración 5-21 Alicia de Larrocha, Hispavox, álbum LP (DL 1958)

El uso del naranja siempre ha sido considerado como intenso y potentemente llamativo. Dentro de la historia de la publicidad ha pasado a ser con el tiempo el color del anuncio banal especialmente si no se utiliza de modo inteligente.

Hace tiempo muchos diseñadores publicitarios recurrían a lo llamativo ópticamente: hacían del color naranja un color omnipresente. Las hojas publicitarias se imprimían sobre papel naranja, y cualquier texto publicitario se escribía con letras anaranjadas; con lo que cada vez más consumidores rechazaban esta publicidad que buscaba lo llamativo, se miraba maquinalmente por las dos caras las hojas y se tiraban a la basura sin leerlas. El naranja se convirtió así en el color de la publicidad no deseada⁵⁶.

A pesar de la desvalorización del naranja de manera general que se comenta en la cita anterior, retrospectivamente cuando observamos esta carátula del álbum de vinilo, nuestra opinión es que al compararla con el resto de ejemplos estudiados en este trabajo de investigación, esta ilustración mantiene su energía vital gracias a los colores empleados y emana una calidez que contrasta con la tendencia menos brillante de varias de las carátulas en disco compacto.

⁵⁴ Alicia de Larrocha (int.), *I. Albéniz: Iberia y Navarra* [disco de 33 rpm], [Madrid], Hispavox HH 1076, HH 1077, D.L. 1958. Referencia de la ilustración: Margarida Ullate, “«Iberia», d’Isaac Albéniz”, www.bnc.cat imagen: “Iberia / Isaac Albéniz. Madrid: Hispavox, 1958 (HH-1076/1077)” [‘iberia’], <http://www.bnc.cat/fons/detall.php?id=37> [consulta: 4 septiembre 2010].

⁵⁵ L. Eiseman, *Pantone® Guide to communicating with color...*, pp.26-29.

⁵⁶ E. Heller, *Psicología del color...*, p. 184. Con respecto a *Iberia* existe otro ejemplo de una carátula de fondo naranja y la figura de un toro embistiendo de color negro. Se trata de la siguiente grabación: Jörg Peter Weigle (dir.), *Ravel: Rhapsodie espagnole; Albéniz (Arbós): Iberia; Falla: El sombrero de tres picos* [CD], Dresdner Philharmonie, Berlin Classics, 0094712BC, 2002. Se puede observar la carátula de dicha grabación en el siguiente enlace: Amazon (UK), “Rhapsodie Espagnol/Iberia”, <http://www.amazon.co.uk/Albeniz-Falla-Ravel-Orchestral-works/dp/B00006581J> [consulta: 20 septiembre 2010].

En esta portada, el color podría sugerir una zona geográfica con atardeceres intensos como los que predominan en el sur de España. La brillantez está contrarrestada por el uso de tipos de color blanco y negro. La combinación de naranja, amarillo y azul está catalogada en *Pantone® Guide to communicating with color* como singular, y en *Color harmony. A guide to creative color combinations*, como llamativa⁵⁷. La explicación técnica aportada para ambas apreciaciones, se sustenta en el hecho de que el amarillo y el azul son colores primarios y el naranja, bastante cercano al rojo, es el complementario del azul⁵⁸. Sobre el significado de ellos se ha dicho lo siguiente: «[...] en el antiguo simbolismo europeo [...] el azul es el color de lo espiritual, que pertenece al orden de los poderes suprarrenales; el rojo es el de las pasiones, que pertenece al corazón; y el amarillo el del entendimiento que pertenece a la cabeza».

Los rótulos acerca de las obras incluidas en el álbum LP destacan por su tamaño de fuente. En importancia le siguen las referencias al nombre del compositor y de la pianista y en un tipo menor de tamaño aparecen referidas las etiquetas “intérprete” y “Colección: obras maestras de la música española Vol. 1”. En el nivel enunciativo llama la atención el uso de los colores aplicado al texto y a las figuras. El blanco funciona como punto de unión entre los nombres del autor y la intérprete y el pañuelo colocado sobre la cabeza de la mujer; el negro relaciona la silueta del caballo con el título de las composiciones. En la lectura iconológica de la carátula, en ese sentido, se podría suponer que los sujetos unidos por el color blanco, y representados en la figura del jinete por la pañoleta en la testa, ‘iluminan’ los sonidos musicales recogidos en *Iberia* y *Navarra*. La otra arista de ese eje la encarna el potro de color negro y los títulos de las obras, que resaltan por el tamaño del tipo de letra y por el contraste con el fondo naranja.

La composición de la portada incluye como figura principal una gitana vistiendo un traje típico andaluz montada sobre un caballo negro azabache. La postura del jinete es de control sobre el animal al tomar la rienda con una sola mano y al apoyar la izquierda en la cintura. El equino da la impresión de ser temperamental al alzar la cabeza, aunque su pose, en especial su pata izquierda, pudiera sugerir que tiene escuela.

Dicha representación ecuestre está compuesta por dos elementos de tradiciones diferentes, que explicaremos a continuación por medio de dos fotografías. Por un lado, en la ilustración 5-22, se observa una gitana posando para la foto en un traje de flamenca, la postura es inmóvil y la mujer mira fijamente a la cámara. Por otro, en la ilustración 5-23 aparece una mujer jinete cabalgando. A diferencia de la imagen anterior aquí la fotografía retiene una acción que no es estática como figura fija⁵⁹. Esta estampa pertenece a la doma clásica y de competición donde se demuestra el control del jinete sobre el animal educado y su destreza como equipo.

⁵⁷ L. Eiseman, *Pantone® Guide...*, pp. 112-113; Hideaki Chijiwa, *Color harmony. A guide to creative color combinations*, (trad. del japonés al inglés por Keiko Nakamura), Rockport (Massachusetts), Rickort publishers, 1987, pp. 26-27.

⁵⁸ E. Heller, *Psicología del color...*, p. 86.

⁵⁹ ‘Tenebris’, “Soberano, un magnífico semental de ocho años, en el concurso de doma clásica de Bedia, [Vizcaya]”. Yahoo Iberia, [www.flickr.com](http://www.flickr.com/photos/24486625@N00/24775244/) Fecha de carga: 9 Julio 2005. <http://www.flickr.com/photos/24486625@N00/24775244/> [consulta: 10 octubre 2009].



Ilustración 5-22 Fotografía, pose en traje de fiesta



Ilustración 5-23 Fotografía, doma clásica

Volviendo a la carátula de la grabación (ilustración 5-21), notamos que la mujer está posando en traje de luces, a pesar de que el caballo mantiene una figura de doma. La cabeza del animal señala una actitud un poco salvaje de su parte. No obstante, la postura de la mujer con el brazo izquierdo apoyado sobre su cintura denota seguridad y control sobre este caballo rebelde. En relación con ello, al realizar una valoración musical respecto al modo de representación que se asume en la portada, la imagen que resulta en ambos casos hace justicia al trabajo de Alicia de Larrocha; pianista que sin duda domina la obra y mantiene un control virtuoso sobre ella como pocos intérpretes lo han conseguido.

Por otro lado, habría que mencionar que dentro de la pintura histórica ecuestre existen modelos notables como el retrato pictórico que hiciera Tiziano del emperador Carlos V en 1548 (ilustración 5-24)⁶⁰, el de Napoleón Bonaparte por Jacques-Louis David o el de Felipe IV por Diego de Silva Velázquez⁶¹. También hay modelos de figuras femeninas montando a caballo como por ejemplo Isabel de Francia, igualmente pintada por Velázquez (ilustración 5-25)⁶², la Duquesa Elizabeth (Sissi), Carlota Joaquina de Borbón, entre otras.

Aunque la portada de Alicia de Larrocha podría considerarse como un retrato ecuestre, es poco probable que se consiguiera descubrir un enlace natural de la ilustración contenida en esta grabación con la gran tradición del retrato ecuestre dentro de la pintura occidental, por lo que hemos decidido evitar una comparación o asociación de esta carátula con este tipo de pintura histórica.

⁶⁰ Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Retrato ecuestre de Felipe IV* [óleo sobre lienzo. 301 x 314 cm.] ca. 1636. Madrid, Museo del Prado. Referencia de la ilustración: “Diego De Silva Velázquez: Retrato ecuestre de Felipe IV”, imagen: ‘Felipe4p’, <http://www.aloj.us.es/Galba/MONOGRAFICOS/VELAZQUEZ/EcuestreFelipeIV.htm> [consulta: 29 junio 2010].

⁶¹ Para saber más sobre este tipo de retrato pictórico véase el apartado “Retratos ecuestres: las riendas del poder”, en Stefano Zuffi; Matilde Battistini; Lucia Impelluso, *El Retrato: obras maestras entre la historia y la eternidad*, Madrid, Electa, 2000, pp. 110-113.

⁶² Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *La reina Isabel de Borbón a caballo* [óleo sobre lienzo. 301 x 314 cm], ca. 1629-1635. Madrid, Museo del Prado. Referencia de la ilustración: “Diego De Silva Velázquez: Retrato ecuestre de Isabel de Francia”, imagen: ‘IsabelBorbonp’, <http://www.aloj.us.es/galba/MONOGRAFICOS/VELAZQUEZ/EcuestreIsabel1.htm> [consulta: 28 junio 2010].



Ilustración 5-24 Diego Velázquez,
“Retrato ecuestre de Felipe IV”



Ilustración 5-25 Diego Velázquez,
“La reina Isabel de Borbón a caballo”

Otro ejemplo lo constituye una reedición en vinilo de la grabación que Alicia de Larrocha realizó para Hispavox y que el sello Columbia publicó dentro de la serie Masterworks. La primera referencia sobre esta carátula la encontramos en la tienda Amazon; sin embargo, dicho portal comercial no incluye ninguna información específica sobre ella, tan sólo que actualmente está descatalogada⁶³. No obstante, un usuario de eBay residente en California subastó un ejemplar en 2011 y por medio del anuncio pudimos saber que esta portada corresponde al álbum “CBS Records # M2L-268 Mono” (ilustración 5-26)⁶⁴.

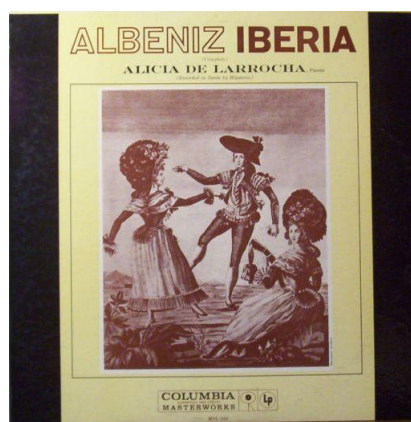


Ilustración 5-26 Alicia de Larrocha, Columbia
(Masterworks), reedición en LP de Hispavox

⁶³ Alicia de Larrocha (int.), *Albéniz: Iberia (complete)* [reedición: disco de 33 rpm], [Recorded in Spain by Hispavox], [US?], Columbia, Masterworks, [s.a.]. Referencia de la ilustración incluida en dicho sitio: “Albeniz Iberia Alicia De Larrocha”, ASIN: B002HK6U14 [www.amazon.com](http://www.amazon.com/imagen: 'cover', http://www.amazon.com/Albeniz-Iberia-Alicia-De-Larrocha/dp/B002HK6U14/ref=sr_1_31?ie=UTF8&s=music&qid=1279573293&sr=8-31) [última consulta: 19 julio 2010].

⁶⁴ Alicia de Larrocha (int.), *Albéniz: Iberia (complete)* [reedición: disco de 33 rpm], [Recorded in Spain by Hispavox], [US?], Columbia, Masterworks, CBS Records # M2L-268 Mono [s.a.]. Referencia de la ilustración: Swanstone-3, “Alicia de Larrocha 2 lp Albéniz: Iberia CBS 6 eye NM”, Oakland (CA, US), www.ebay.com imagen: “\$(KGrHqV,!hkE2foFE!6SBN6uVFSQgw~~_3’”, <http://cgi.ebay.com/ws/eBayISAPI.dll?ViewItem&item=370516321416> [consulta: 6 junio 2011].

La portada muestra a una pareja bailando mientras una mujer toca un instrumento y mira hacia el observador. Tanto el dibujo como los rótulos alusivos al compositor y la obra aparecen en tonos terrosos. Además, la imagen tiene un doble marco: el primero es el contorno blanco y el segundo una delgada línea negra que vuelve a encerrar la representación. El trabajo del diseñador aparece pegado a la portada del álbum, que en sí es de color negro, a la usanza de las primeras carátulas de los años cincuenta. En el borde derecho de la ilustración se incluye la leyenda “Bettmann Archive”, que fue donde el sello discográfico consiguió la imagen, pero sin indicar el título ni el autor de ella⁶⁵.

En relación con esta edición americana sabemos que se deriva de la primera grabación integral de Alicia de Larrocha, grabada y publicada en mono por la casa Hispavox. En ese sentido, ella sería homónima a las versiones española y francesa incluidas respectivamente en las ilustraciones 5-21 y 5-1 del presente trabajo.

La siguiente grabación que exhibe en sus carátulas trajes españoles aunque no refieren propiamente al baile, es la reedición en LP del registro integral de Rosa Sabater realizado en 1967. Ésta fue publicada por segunda vez en 1981 por Zacosa⁶⁶ y está compuesta por un álbum de dos discos. Los grabados y litografías son cortesía de la “Librería anticuaria” de México y fueron realizados por Juan Aboll y Alfredo de Juan. Aunque la calidad de la copia digital de las ilustraciones es muy baja, aquí las incluimos como una guía a la descripción que hacemos de ellas.



Ilustración 5-27 Rosa Sabater, reedición en LP (vol. 1)



Ilustración 5-28 Rosa Sabater, reedición en LP (vol. 2)

En el primer volumen, se incluye una representación de un hombre vestido en traje cordobés sentado de perfil y mirando hacia la derecha; sobre el respaldo de la silla descansa un gabán de color rojo (ilustración 5-27)⁶⁷. En el segundo, se

⁶⁵ Este archivo fue creado por Otto Bettmann alrededor de 1935 y fue adquirido en 1995 por Corbis Corporation (cuyo dueño es Bill Gates), la cual se encarga de vender los derechos de la ingente colección de imágenes que ha amasado con el paso del tiempo.

⁶⁶ Véase la portada de la edición original en la ilustración 4-34.

⁶⁷ Rosa Sabater (int.), *Albéniz: Iberia Vol. 1* [reedición: disco de 33 rpm], Genios De La Música Española 15/16, Madrid, Zacosa, GML 2015--GML 2016 [discos Columbia], 1981, D.L. M-39221-81. Referencia de la ilustración: Uhli-radi, “LP Albeniz/Iberia Vol.1/Rosa Sabater/Made In Spain”, Berlin, www.ebay.de imagen: ‘Sabater_1’, http://cgi.ebay.de/LP-Albeniz%2FIberia-Vol.1%2FRosa-Sabater%2FMade-In-Spain_W0QQitemZ300390310444QQcmdZviewItemQQ

muestra una mujer de cierta edad que viste un chal con diseños florales y aparece también sentada. El detalle de las manos entrelazadas es de poca calidad. Al lado de la dama, unas macetas complementan la escena (ilustración 5-28)⁶⁸.

El fondo de las portadas es de color rojo brillante, y en cuanto a su forma de las esquinas superiores se descuelgan unas líneas doradas que convergen en el área inferior y llaman la atención hacia el nombre del compositor, de la obra y del intérprete. Aunque en los grabados ambas figuras aparecen sentadas y serenas, la representación global tiene un alto dinamismo debido al uso del triángulo invertido que nos lleva a realizar una lectura de arriba abajo de manera vertiginosa.

Creemos que esta carátula es menos llamativa que la correspondiente a la primera grabación de Alicia de Larrocha (ilustración 5-21) que también presenta un color estridente como fondo. La combinación de un rojo intenso con letras doradas intenta dar la idea de un producto de calidad. Sin embargo, a nuestro parecer, esto no se obtiene por la fuerte saturación roja del fondo de la portada. Un rojo más oscuro le hubiera dado un toque distinguido. Por otro lado el dorado es un color que puede ser malentendido desde el punto de la recepción publicitaria ya que:

La afición de la publicidad a lo dorado se manifiesta particularmente en el diseño de cajas y envases. Cualquier artículo sin valor es “ennoblecido” con alguna decoración dorada, y el prototipo de lo barato es el “sello de oro”...de plástico. La publicidad ha convertido el color oro en algo vulgar. Por eso, el oro es también uno de los colores de lo cursi. [...]. “no es oro todo lo que reluce”; el viejo dicho es perfectamente aplicable a la moderna publicidad. En la publicidad, el color oro no expresa ningún valor, sólo es presuntuosidad⁶⁹.

Esto es reforzado por el comentario publicitario ‘Anunciado en TV’ que aparece en la portada de este álbum, las letras estilizadas del título de la colección y el triángulo invertido frenéticamente llevan la vista del observador de arriba hacia abajo, parando súbitamente en dichos rótulos dorados.

Continuemos la exploración de esta línea de diseño con el registro integral de Enric Torra realizado en su casa a los ochenta años de edad. Esta grabación fue editada y comercializada unos años después en dos discos compactos. La forma de ambas portadas es la misma: una figura en primer plano, una fotografía recargada hacia la izquierda en un plano intermedio y como fondo edificios mozárabes. Las carátulas presentan una estructura compleja de varios planos que atenta contra la norma del diseño gráfico que alude a la frase ‘menos es más’, dando la sensación de cacofonía visual al circunscribir abruptamente una yuxtaposición de elementos que por sí solos pudieran pasar por tópicos relacionados con *Iberia* de Albéniz.

Valdría comentar que aunque «el fotomontaje se ha revelado como uno de los recursos más eficaces del ilustrador para crear imágenes de fuerte impacto

[imsexZ20100125?IMSfp=TL1001251510004r23801](https://imsex.zoology.utoronto.ca/imsxZ20100125?IMSfp=TL1001251510004r23801) [consulta: 27 enero 2010].

⁶⁸ R. Sabater, *Albéniz: Iberia Vol. 2...*, Referencia de la ilustración: Merchantxpress. “GML 2015 Genios de la Música Española - Sabater LP”, Texas (Houston, US), www.ebay.com imagen recortada de: ‘Sabater Iberia’, http://209.85.229.132/search?q=cache:HAVYta7L_q4J:cgi.ebay.com/GML-2015--Genios-de-la-Musica-Espanola---Sabater--LP_W0QQitemZ300387002553QQcmdZViewItemQQimsxZ20100116%3FIMSpfp%3DTL100116035010r14191+rosa+sabater+iberia&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=uk [consulta: 27 enero 2010].

⁶⁹ E. Heller, *Psicología del color...*, p. 239.

visual y psicológico»⁷⁰, el diseñador, al hacer uso de esta técnica, debe aplicar una economía de medios y meditar muy bien la colocación de los elementos dentro del plano formal para producir una imagen efectiva y visualmente coherente.

La primera carátula presenta en tonos dorados la sombra de un bailarador en el primer plano (ilustración 5-29)⁷¹. La segunda, hace referencia a una bailadora cuyos colores de su vestimenta parecen confundirse con los mosaicos geométricos alhambrinos del fondo, mientras el plano intermedio muestra una fotografía del Patio de los leones (ilustración 5-30)⁷².

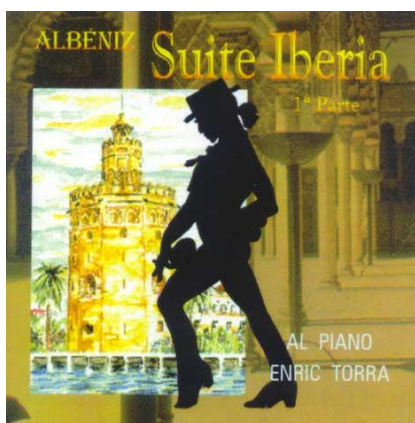


Ilustración 5-29 Enric Torra, Suite Iberia (vol. 1)

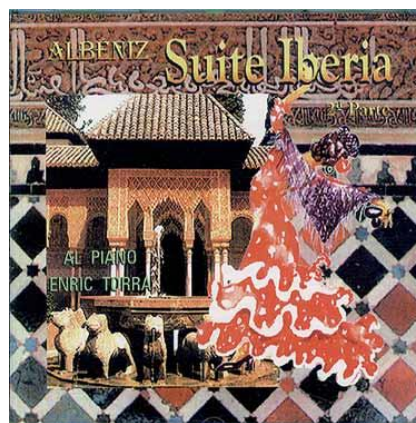


Ilustración 5-30 Enric Torra, Suite Iberia (vol. 2)

Las portadas dan la impresión de profundidad por la manera en que los distintos elementos se complementan; sin embargo, la sensación es de ruido en la composición al no existir una proporción armónica ni un respiro entre los elementos, lo que ocasiona que la representación se proyecte como artificial e inestable. Haciendo un juicio crítico con fundamento de base estas composiciones rompen una de las reglas básicas del diseño gráfico:

[Regla nº 7] *Si puedes hacerlo con menos, adelante.* Ésta es una variación actual del adagio moderno “menos es más”. Ahora no se trata de un dogma estético como de sentido común: cuantos más elementos se concentran en un espacio determinado, más difícil es para el espectador medio ver lo que se supone que tiene que ver. Además es una horterada: cualquiera puede juntar un puñado de cosas, añadir un mensaje insulso y considerarlo una obra de arte compleja, pero hay una gran diferencia entre “complicado” y “complejo”. Lo complejo a menudo es producto de un contexto sencillo⁷³.

⁷⁰ David Sanmiguel (textos y coord.), *Todo sobre la técnica de la ilustración. Manual imprescindible para el artista*, (dir. ed. M.ª Fernanda Canal), Barcelona, Parramón, 2000, p. 8.

⁷¹ Enric Torra (int.), *Albéniz: Suite Iberia* [edición: CD] [vol. 1], [Barcelona], Ars Harmonica, AR 063, D.L. 1999. Referencia de la ilustración: Battle, “ALBÉNIZ, Suite Iberia (1ª parte) / FALLA: Danzas. Enric Torra i Pòrtulas, piano”, imagen: ‘ah063’, <http://www.battlefoto.com/ah063.htm> [consulta: 21 marzo 2010].

⁷² Enric Torra (int.), *Albéniz: Suite Iberia* [edición: CD] [vol. 2], [Barcelona], Sonda, AH 068, D.L. 1999. Referencia de la ilustración: Battle, “ALBÉNIZ: Suite Iberia (2ª parte), Navarra/TURINA: Danza Gitana. Enric Torra, piano”, imagen: ‘ah068’, <http://www.battlefoto.com/ah068.htm> [consulta: 21 marzo 2010].

⁷³ T. Samara, *Los elementos del diseño...*, p. 16. [La cursiva es nuestra].

Junto a ello, el texto se lee mal al no haber un contraste suficiente entre tipo y fondo ocasionando que los títulos no se integran de manera efectiva en la composición visual. Aunque, por otra parte, la tipografía de ambas portadas es similar y crea, en conjunto con la forma, una coherencia entre ambos discos compactos. Dentro de la profesión del diseño gráfico existen artistas que se especializan en tipografía, lo que indica que no se debe tomar a la ligera el efecto final que tendrá el texto en la composición, especialmente si aparece en combinación con imágenes.

Conseguir que el tipo interactúe con la imagen supone un grave problema para muchos diseñadores. Los resultados de una pobre integración entre tipo e imagen se clasifican en dos categorías: La primera incluye el tipo que no tiene nada en común con las imágenes que lo rodea o está completamente separado de las zonas de imágenes; la segunda incluye la tipografía que ha sido integrada de una manera tan agresiva en la imagen que se ha convertido en una masa ilegible de forma y textura⁷⁴.

Por otro lado, hay que considerar la relación de color entre tipografía y fondo, sabiendo que por medio de esta interacción se puede controlar el grado de legibilidad y presencia de los títulos dentro de un proyecto visual.

Al diseñar con tipos en color sobre un fondo también de color, el diseñador debe tener muy en cuenta que la elección de una combinación cromática garantice la legibilidad del texto. Por norma general, los tipos y el fondo deben ser suficientemente contrastados. [...]. Si los textos y el fondo tienen el mismo brillo (o tono) se reducirá considerablemente la legibilidad⁷⁵.

La siguiente grabación a comentar es la versión de Pola Baytelman producida por Élan Recordings, La portada, diseñada por V.V. Ryzhik & Associates, incluye como figura central a una bailadora luciendo un traje de bolera (ilustración 5-31)⁷⁶. Para el título de *Iberia* se utilizó una tipografía script formal en un tamaño de fuente bastante grande. Este tipo similar al French Script MT armoniza elegantemente con la caída del holán del vestido.

Esta portada recurre a un sistema proporcional ABA en donde el segmento A estaría representado por las franjas de color verde y la medida central corresponde al área B. La anchura de las zonas exteriores en conjunto con la disminución del brillo hacia la zona superior, favorecen aún más la verticalidad de la parte central y armonizan con la larga cola del traje de bolera.

⁷⁴ T. Samara, *Los elementos del diseño...*, p. 226.

⁷⁵ B. Gordon, *Manual de diseño gráfico digital...*, p. 56.

⁷⁶ Pola Baytelman, *Albéniz: Iberia; works of Ginastera* [además incluye: Pavana-capricho Op. 12, Pavana Op. 83 / Isaac Albéniz; Milonga, Malambo, Danzas argentinas / Alberto Ginastera] [CD], Riverdale (US), Elan CD 82288, © 1998. Referencia de la ilustración: "Pola Baytelman", [www.skidmore.edu](http://www.skidmore.edu/academics/music/faculty/baytelman.html) imagen: 'CDcover', <http://www.skidmore.edu/academics/music/faculty/baytelman.html> [consulta: 24 agosto 2008].

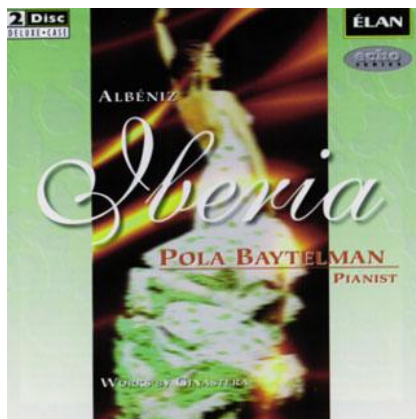


Ilustración 5-31 Pola Baytelman,
Élan Recordings, integral en CD

En ese sentido, es interesante que la diseñadora Timothy Samara en su libro sobre los elementos del diseño hable incluso de lógica musical como uno de los sistemas proporcionales posibles al momento de dividir un área:

Los intervalos entre las notas musicales o acordes [...] también pueden llevar a crear estructuras espaciales proporcionalmente relacionadas. De hecho, desde la Edad Media, los diseñadores de libros han utilizado estas proporciones para crear relaciones entre los márgenes de la página y los bloques de texto. Al igual que los intervalos musicales, la estructura rítmica o temática de las composiciones musicales puede aplicarse a las distancias entre los elementos en un diseño, por ejemplo, ABA, donde A es una medida, B otra, etc.⁷⁷.

Desde el punto de vista formal la carátula está bien equilibrada; sin embargo, en cuanto al color es un poco extraña debido al vestido verde, matiz asociado con la naturaleza, ya que dicho atuendo tradicional suele ser más bien de color rojo, tono ligado a la pasión. Heller comenta de manera general sobre los vestidos de ese color lo siguiente:

Aunque en siglos pasados el verde era muy popular en la vida diaria, no se aceptaba tanto en los atuendos de los días festivos, pues por la noche, a la luz de las velas las telas verdes se volvían pálidas y parduscas. [...]. La impresión que puede causar una tela verde no depende sólo del matiz del color, sino también, y mucho más que en cualquier otro color, del tejido. En tejidos mates, el verde se presenta como un color aceptable, más bien modesto. [...]. En tejidos brillantes, en cambio, el verde se vuelve especialmente llamativo —más extravagante que elegante—. Dicho de manera simplista: de día, el verde parece corriente, y de noche ordinario⁷⁸.

No obstante el comentario de esta estudiosa del color, la recepción de esta carátula dirigida al mercado americano puede ocasionar un impacto más neutro de lo que se podría esperar en España al tener en cuenta la predominación de otras gamas, entre ellas el rojo, en este tipo de vestidos.

Otra grabación interesante es la realizada en el Auditorio Blas Galindo en la ciudad de México por el pianista mexicano Sergio Peña. En la portada aparece

⁷⁷ T. Samara, *Los elementos del diseño...*, p. 73.

⁷⁸ E. Heller, *Psicología del color...*, pp. 118-119.

una reproducción de la obra *Zambra Gitana* de su coterráneo Arturo Nochebuena (ilustración 5-32)⁷⁹. Dicha obra le viene bien a la música de Albéniz.

Al igual que la portada del registro de Pola Baytelman, las letras de los rótulos, que hacen referencia al nombre del compositor y del intérprete, aparecen en un molde elegante aunque en una fuente de menor tamaño en este caso y fueron colocadas por el diseñador en las zonas oscuras de la composición para ser legibles. A diferencia de la portada de Baytelman, los colores empleados son más acordes a la temática abordada en la pintura, al hacer uso de tonos terráqueos que recrean una cueva y que combinan bien con el vestido café claro de formas caprichosas de la bailadora⁸⁰.



Ilustración 5-32 Sergio Peña,
Orchard, integral en CD

En esta línea de diseño enfocada en el baile flamenco hemos observado un mayor cuidado y calidad en el material anexo incluido en las grabaciones producidas en 2009. Un ejemplo de ello es la segunda grabación de Jean-François Heisser, la cual está conformada con material híbrido compuesto por el registro sonoro de este pianista francés y el trabajo visual realizado por la fotógrafa española Isabel Muñoz. Esta colaboración se publicó en un libro de pasta rígida que contiene en su interior 78 páginas y una funda de cartón para proteger el disco compacto. En él, se incluyen 19 fotografías capturadas por la lente de Muñoz con temática hispana abordando varios tópicos entre otros, el baile flamenco. Lamentablemente, algunas fotografías salen cortadas al presentar un formato de tamaño superior a la página y, en parte, ello desmerita la belleza de las composiciones. El texto incluye reseñas de la obra, del compositor, del pianista y de la fotógrafa, además de los datos técnicos acerca de la realización. Todos estos apartados aparecen intercalados en francés e inglés.

⁷⁹ Sergio Peña (int.), *Isaac Albéniz: Navarra, Córdoba, Iberia, Suite Española* [CD], US, The Orchard 669910552322; SP4455, © © 2000. Referencia de la ilustración: “Artist: Sergio Peña. Release: Iberia-Espana Suites”, www.theorchard.com imagen: ‘669910552322’, <http://www.theorchard.com/dist/releaseInfo.php?upc=669910552322#> [consulta: 23 agosto 2007].

⁸⁰ Es una coincidencia curiosa que la combinación de los colores empleados para recrear esta escena dentro de una zambra los podemos encontrar también en otros espacios, como por ejemplo en una habitación japonesa estilo campestre. Sin embargo, en ese caso esta combinación de colores quizá pudiera percibirse como sombría de acuerdo con los gustos europeos. Véase dicha habitación en: H. Chijiwa, *Color harmony...*, pp. 122-123.

Un problema para el investigador lo constituía la correcta identificación de las fotografías incluidas en este libro-grabación, pues ninguna de ellas tiene el pie de página con la información de referencia. No obstante, existe un libro dedicado a esta fotógrafa y gracias a ese texto supimos que la serie “Flamenco” fue realizada en España en 1989 y la serie “Toros” en 1992⁸¹. Por otro lado, consultando su sitio Web⁸² encontramos que una fotografía pertenece a la serie “Alhambra” y otra a la serie “Oriental”. Quedan pendientes dos imágenes con motivos ornamentales que no pudimos identificar, aunque pensamos que quizá pertenecen al grupo “Oriental”. Las fotografías de esta artista no tienen un título individualizado, ni en el libreto de la grabación, ni en la monografía, ni siquiera en el sitio Web y ello complica la labor de documentación y análisis.

Richard Connahay, autor de los textos del monográfico dedicado a esta fotógrafa escribe que «ella ha sabido liberar al tango, al flamenco y a la danza oriental de las anécdotas y exotismos que constituyen el fondo comercial fundamental de tantos editores de tarjetas postales y del conjunto de responsables de las oficinas de turismo»⁸³.

En las siguientes ilustraciones incluimos algunos ejemplos tomados del libro que acompaña a esta grabación y en ellas se aprecia el doblez de la página⁸⁴. La versión publicada tiene una disposición vertical; sin embargo, el formato del libro debió tener una orientación horizontal para no cortar las fotografías (ilustraciones 5-33, 5-34 y 5-35).



Ilustración 5-33 Jean-François Heisser, 2ª versión, libreto imagen 7



Ilustración 5-34 Jean-François Heisser, 2ª versión, libreto imagen 6

Pensamos que la razón de esta imperfección pudo ser de índole comercial ya que la disposición vertical cabe perfectamente en el compartimento del CD o del

⁸¹ Isabel Muñoz (fot.), *Isabel Muñoz*, (textos, Christian Caujolle; trad. Richard Connahay), Biblioteca Photobolsillo, Madrid, La Fábrica, D.L. 2007.

⁸² <http://www.isabelmunoz.es/> [consulta: 20 mayo 2010]. En el siguiente video se puede percibir la estética y principios que están detrás del trabajo de esta fotógrafa: David Cantero (ent.), “La entrevista - Isabel Muñoz” [video], *La entrevista*, 6/4/2010, TVE, © 2010. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-entrevista/entrevista-isabel-munoz/737720/> [consulta: 20 agosto 2010].

⁸³ Isabel Muñoz. *Isabel...*, p. 2.

⁸⁴ Jean-François Heisser (int.), “Isaac Albéniz: Iberia” [CD], (fot. Isabel Muñoz), Francia, Actes Sud 794881962525, © 2010. Las imágenes incluidas en las ilustraciones 5-33, 5-34, 5-35 y 5-36 fueron escaneadas del ejemplar comprado por el autor de este trabajo de investigación.

DVD en los estantes de las tiendas. Un formato horizontal abarca un mayor tamaño y se saldría de los estándares de distribución al no adaptarse a los requerimientos de espacio y, por tanto, no sería aceptada por los vendedores.

Debemos agregar que la fotógrafa ofrece en su sitio Web una definición del proceso de platinotipia, del cual es una experta en esta técnica. Incluimos aquí el texto debido a que nos permite saber más sobre ese procedimiento empleado en las imágenes incluidas en esta grabación.

Todas las fotografías son contactos de gran formato, realizados por la artista directamente del negativo, utilizando el antiguo proceso de platino. En ese proceso la artista debe prepararse [sic] ella misma el papel aplicándole, como si de pintura se tratase, una solución de platino.

Más tarde los negativos, que deben tener el mismo tamaño que la fotografía final, se ponen en contacto directo con el papel preparado, para ser expuestos a la luz bajo una prensa de contactos. Una vez terminado este proceso, las imágenes son reveladas y lavadas a mano en grandes bandejas.

Este minucioso y laborioso procedimiento proporciona a las imágenes una riqueza de tono y textura imposibles de lograr por cualquier otro método⁸⁵.

La portada de este libro-grabación muestra el brazo de una mujer (ilustración 5-35) y dicha fotografía continua en la contraportada, donde se descubre que se trata de una bailadora de flamenco. En la ilustración 5-36 aparece la imagen que se utilizó en la carátula y que también se incluye dentro del libro. En ella se aprecia la elegante figura de la bailadora, la sombra proyectada sobre la columna, la luz que ilumina su rostro más un caprichoso juego de sombras y luces en la pared del fondo. Todos estos elementos contribuyen a crear una hermosa fotografía donde tanto la forma como el tema son de gran elegancia.

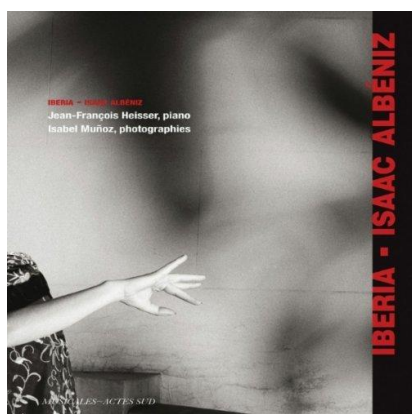


Ilustración 5-35 Jean-François Heisser, 2ª versión, carátula



Ilustración 5-36 Jean-François Heisser, 2ª versión, libreto imagen 17

La fotografía en blanco y negro es de una calidad excepcional. Los títulos que hacen referencia al compositor y a la obra musical aparecen en relieve con una tipografía de color rojo, mientras que los nombres del intérprete y la fotógrafa

⁸⁵ Isabel Muñoz, “Proceso de platinotipia” [Obra – Técnica], www.isabelmunoz.es [consulta: 20 mayo 2010]. Muy interesante también es la sección titulada “making off” que incluye fotografías de Muñoz haciendo su trabajo y se puede observar tanto los accesorios usados como el ingenio que debe tener un fotógrafo para conseguir los ángulos que puedan capturar la perspectiva que tiene en mente.

presentan caracteres en tinta blanca. Estos rótulos fueron colocados de manera estratégica en las sombras de la imagen para mejorar su legibilidad. El nombre del compositor y el de la colección de piezas para piano están escritos de nuevo en los filetes de color negro situados en los extremos, tanto de la portada como de la contraportada, aunque esta vez el texto se lee de abajo hacia arriba.

Existe un libro titulado *Flamenco* dedicado al trabajo de Isabel Muñoz donde se pone de manifiesto la relación armoniosa entre la fotografía y la poesía. En él, los textos de Jacques Durand, redactados en español y francés, acompañan a cada una de las fotografías incluidas. Copiamos aquí el texto correspondiente a la estampa mostrada en la ilustración 5-36 de esta investigación⁸⁶:

Hazme con los ojos señas;
que en algunas ocasiones
los ojos sirven de lengua.

Fais-Moi signe avec les yeux ;
en certaines occasions
les yeux servent de langue.

Desde el punto de vista comercial, la fotografía de la portada envía señales visuales al posible comprador para que fije su atención en el producto y como bien sugiere el verso, y la imagen misma, para ello no se necesitan palabras.

Otro ejemplo destacado corresponde a la integral de *Iberia* que el pianista Yoram Ish-Hurwitz termina de grabar en junio de 2009. Su versión sería la segunda en aparecer en el formato SACD. La fotografía y el diseño fueron realizados por Rob Becker. El segundo digipack, contiene montajes fotográficos relativos a la danza asociada al flamenco. El libreto es rico visualmente e incluye en sus 16 páginas seis fotografías. La portada correspondiente al tercer y cuarto cuadernos incluye una yuxtaposición de posturas de una bailadora de flamenco (Ilustración 5-37)⁸⁷.



Ilustración 5-37 Yoram Ish-Hurwitz,
Iberia vol. 2, carátula

⁸⁶ Isabel Muñoz (fot.); Jaques Durand (texto), *Flamenco*, Paris, Plume, 1993. pp. 58-59.

⁸⁷ Yoram Ish-Hurwitz (int.), *Albéniz: Iberia vol 2, book 3 & 4* [SACD], UE, Turtle Records TR75530, © 2009 Turtle Records/Edison Production Company, © Yoram Ish-Hurwitz. Las imágenes incluidas en las ilustraciones 5-37 y 5-38 fueron escaneadas del ejemplar comprado por el autor de este trabajo de investigación.

Las representaciones, tanto del primer como segundo volumen, denotan gran fuerza y retratan tradiciones etnológicas importantes al sugerir al comprador que la obra de Albéniz es propia del sentir español y sobre todo de la idiosincrasia andaluza. Sin embargo, es curioso que el diseñador haya escogido un matiz azul para los títulos ya que, en la teoría del color, esta tonalidad es considerada como fría y por tanto no encaja anímicamente con la fuerza que estas fotografías muestran. También, esta representación es susceptible de interpretarse como una yuxtaposición en la cual ese color constriñe el ímpetu que las imágenes evocan. En cualquier caso, el resultado visual final es enfático y elegante.

Al visitar el sitio Web del sello discográfico Turtle Records comprobamos que el filete característico con que se presenta el nombre de esta compañía, no tiene una tonalidad fija, pudiendo utilizarse indistintamente los colores rojo (en dos tonalidades), azul, café y blanco; por lo que el color azul empleado para el filete de estas portadas fue decisión del diseñador gráfico⁸⁸.



Ilustración 5-38 Yoram Ish-Hurwitz, Iberia vol. 2, digipack caras 2 y 6

La ilustración 5-38 exhibe dos caras del digipack. La primera de ellas, a la izquierda, muestra un fotomontaje que combina un cartel taurino como fondo con la fotografía de una bailadora y la silueta en negativo de otra bailarina⁸⁹. En la segunda, asoma un patio donde dos músicos, un cantaor y su guitarrista están practicando. Nótese que ésta es la cara que contiene la estructura de plástico para sujetar el disco compacto; aún así también incluye una imagen⁹⁰.

⁸⁸ Véanse dichos ejemplos en www.turtlerecords.com [consulta: 20 mayo 2010]. Existen excepciones en cuanto a la variabilidad del color como es el caso de la casa discográfica alemana 'Deutsche Grammophon' que ha mantenido siempre fijo el color amarillo de su sello a través del tiempo. Véanse algunas carátulas de esta compañía en: H. Scherg, *Classique: Cover art...*, pp. 46-47.

⁸⁹ Valdría la pena comentar que el ingenio del hombre para usar de manera virtuosa los recursos que tiene a la mano es una constante intermitente a través de la historia. Ejemplo de ello es el fotomontaje *Retrato de una pareja no identificada* [*Portrait of an unidentified couple*] acometido en una fecha cercana a 1860. La descripción que Jacob Bañuelos da en su libro sobre fotomontaje es la siguiente: «Matthew B. Brady (Estados Unidos, 1823-1896) demuestra un alarde técnico que sirve como antecedente al fotomontaje y sus usos posteriores. En [...] *Retrato de una pareja no identificada*, [...], Brady une un negativo y un positivo de un ambrotipo con y sin el fondo negro». En: Jacob Bañuelos Capistrán, *Fotomontaje*, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 37 y 39.

⁹⁰ Tanto en esta fotografía como en la representación de la carátula de la reedición de la versión de Rafael Orozco (ilustración 5-59), aparece el portal como un elemento más de la composición, el cual pudiera sugerir un nexo entre el patio andaluz y el interior de una habitación, así como el CD

En relación con el baile flamenco las representaciones visuales en esta grabación reflejan el fuerte carácter de este arte aprovechando las técnicas y ventajas de la fotografía digital. No obstante, también la portada del registro integral realizado por José Echaniz en 1955 ostenta una fuerza similar aunque a través de prácticas fotográficas acordes a su tiempo. En ese sentido, valdría la pena decir que los buenos diseñadores gráficos intentan producir un trabajo de calidad con los medios que tienen a su alcance, a partir de los requerimientos del sello discográfico y a pesar de las limitantes especificadas en el presupuesto.

5.2.2 Majismo

Un número considerable de portadas de *Iberia* incluye pintura de Francisco José de Goya y Lucientes. En primer lugar hay que decir que tanto el pintor como Albéniz supieron romper los paradigmas de los cánones de su tiempo. Los cartones de Goya formalmente toman elementos del neoclasicismo y son de una belleza y color extraordinarios; ellos superan en gran medida el resultado obtenido en los tapices correspondientes. Por otra parte, aunque la mayoría de las piezas de *Iberia* respetan la forma sonata, el compositor aplica infinidad de minúsculas modificaciones y crea una sonoridad llena de color sin precedente en la literatura pianística del siglo XIX. Además, la versión original para piano tampoco ha sido superada por las transcripciones orquestales existentes. En ese sentido, ambos artistas superaron los arquetipos artísticos de sus respectivos tiempos.

La temprana grabación integral de Yvonne Loriod, de 1955, incluye en su carátula el cuadro *El Quitasol* de Francisco de Goya realizado en óleo sobre lienzo en 1777 y conservado en el Museo del Prado (Madrid). Es una escena costumbrista de gran distinción y buen gusto. Valdría la pena mencionar la descripción del propio Goya sobre el cartón de esta obra: «El cuarto representa una muchacha sentada en un ribazo, con un perrito en el halda, a su lado un muchacho en pie haciéndole sombra con un quitasol. Su ancho cinco pies y siete dedos, alto tres pies y trece dedos, su valor mil y quinientos reales de vellón»⁹¹. Por otro lado, una posible lectura de la portada del disco en el nivel enunciativo sería que la joven burguesa vestida a la francesa representa a la intérprete y el joven vestido de majo personificaría a Isaac Albéniz, que por medio de *Iberia* permite brillar a la pianista.

En la ilustración 5-39 aparece una reducción del cuadro de Goya donde se puede apreciar la elegancia tanto de la composición como de los personajes⁹². Destaca especialmente la pose refinada de la dama de alta sociedad, quien mira

es la conexión entre ese mundo exterior sureño y el recinto donde el al audiófilo escucha esta música.

⁹¹ José Manuel Arnaiz, *Francisco de Goya, Cartones y tapices*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p. 80. Para una descripción detallada sobre esta obra véanse las páginas 80-82 y 256-257 del libro de Amaiz citado en esta nota al pie de página. Curiosamente, esta obra de Goya también aparece en la portada de dicho libro.

⁹² Francisco de Goya y Lucientes, *El Quitasol*, [Óleo sobre lienzo, 104 cm × 152 cm], 1777. Madrid, Museo del Prado, Sala 85. Referencia de la ilustración: Museo del Prado, “Francisco de Goya y Lucientes, *El Quitasol*”, Galería online, Num. de catálogo P00773, imagen: ‘ad6c669112’, http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/el-quitasol/?no_cache=1 [consulta: 26 Marzo 2010]. 27 marzo 2010].

confidente al espectador. La ilustración 5-40 corresponde a la carátula del registro de Yvonne Loriod que incluye como fondo la escena de Goya⁹³. El título de la obra y el apellido del compositor destacan con respecto a la ilustración anterior porque fueron situados en la parte superior de la composición visual, justamente en el espacio agregado para convertir al formato cuadrangular del álbum de vinilo, el área rectangular que antes primó en el plano pictórico.



Ilustración 5-39 Francisco de Goya, “El Quitasol”



Ilustración 5-40 Yvonne Loriod, Vega, edición original en LP

La asociación de la obra de Goya con la de Albéniz es efectiva al promocionar esta grabación como un producto de lujo digno de la clase burguesa —reflejada de manera magistral por este pintor español— y al utilizar una referencia histórica para seducir al comprador y motivarle a que adquiriera este registro sonoro⁹⁴. Es importante destacar que el melómano no sólo obtiene una grabación al comprar este disco, sino también la posibilidad de poseer un detalle de una de las obras de Goya más conocidas.

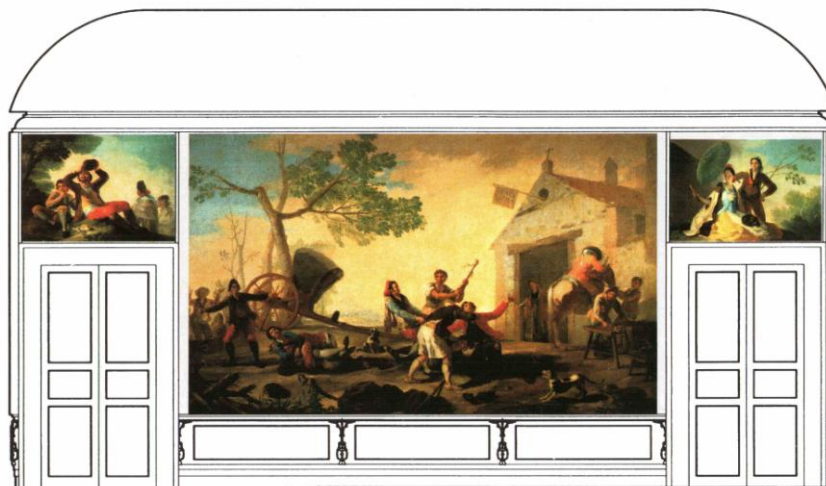
Esta pintura, que sirvió de modelo al tapiz originalmente concebido para la Sala de comer del Príncipe en el Palacio Real de El Pardo (Madrid), pasó a formar parte del Museo del Prado en 1870 (ilustración 5-40)⁹⁵. La ilustración 5-41

⁹³ Yvonne Loriod (int.), *Albéniz: Iberia* [disco de 33 rpm], [Francia], Vega C30 127/128, D.L. 1958. Referencia de la ilustración: Seudónimo fideliovinyls, “Rare Yvonne Loriod Albeniz Iberia Original French Vega”, Île-de-France (Paris), www.ebay.es imagen: ‘Loriod’, http://cgi.ebay.es/RARE-Yvonne-LORIOD-ALBENIZ-IBERIA-ORIGINAL-FRENCH-VEGA-/170567309977?pt=Music_on_Vinyl&hash=item27b69a9a99 [consulta: 24 agosto 2009].

⁹⁴ Miguel Rojas, en su libro *El imaginario*, presenta un ejemplo correspondiente a la práctica comercial de utilizar una pintura para representar un producto. Se trata de *La lechera* de Johannes Vermeer, pintura que fue astutamente rescatada y puesta en circulación comercial por la compañía Nestle para promocionar su chocolate en barra. Rojas menciona que un recurso retórico es «la referencia a la historia o al tiempo, que prestigian al producto porque lo hacen herederos de una larga tradición de buen gusto. Pinturas como la lechera de Vermeer, prestigian la presentación de una línea de productos lácteos». En: M. Rojas Mix, *El imaginario...*, p. 101. Véase también el caso titulado “la mano de la publicidad” donde se menciona el uso que hizo la compañía de teléfono Nokia de *La creación de Adán* (Miguel Ángel, Capilla Sixtina). dentro de su campaña ‘connecting people’. En: Roberto Aparici; Agustín García Matilla, *Lectura de imágenes en la era digital*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2008, pp. 102-103.

⁹⁵ Esta pintura se encuentra en el Sala 85 del Museo del Prado. Curiosamente, aunque en el propio museo aparece este alzado, la colocación física de *El Quitasol* ocupa el lugar de *El bebedor* y viceversa. Dicho óleo sobre lienzo aparece en la galería online de dicha institución de conservación. Ahí se comenta que «El tapiz resultante estaba destinado a colgar en el comedor de

muestra el ‘alzado este’ de dicha habitación con la distribución original, donde el tapiz *El Parasol*, como también se conoce a esta obra, se situaría en la parte superior derecha de la pared sobre una puerta⁹⁶.



Alzado Este

Ilustración 5-41 Palacio Real de El Pardo, Sala de comer del Príncipe, pared este

José Luis Morales en su catálogo sobre la pintura de Goya menciona que «de toda la serie [*El Quitasol*] es tal vez el cartón más rococó, en la línea de la estética francesa»⁹⁷. Eso nos permite sugerir que la utilización de dicha obra de Goya para la primera versión integral de un artista francés, en específico de una pianista reconocida como lo fue Yvonne Loriod, resultó un acierto desde el punto de vista comercial al reunir elementos complementarios.

Es de suponer que el sello discográfico contempló que el comprador potencial de esta grabación pudiera ser también un interesado en las bellas artes, dado que el detalle representado en la portada corresponde al óleo que se exhibe en el Museo del Prado de Madrid y al tapiz que está en el Palacio Real de El Pardo. Tal asociación a nuestro parecer resulta interesante ya que el objetivo tanto del compositor como del pintor era deleitar con un producto de calidad a un sector de la sociedad ‘ilustrada’ y ‘culto’; en el caso de Goya a un monarca y en el caso de Albéniz a la sociedad parisina. Ambas intenciones artísticas aparecen reunidas de modo intemporal en este producto discográfico.

La versión integral de Loriod fue publicada de manera incompleta en París en 1985 por el sello Adès (ilustración 5-42)⁹⁸. El disco compacto incluye ocho

los príncipes de Asturias (el futuro Carlos IV y su esposa María Luisa de Parma) en el Palacio de El Pardo conservándose actualmente allí». Para la lectura completa de la ficha véase el enlace: http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/el-quitassol/?no_cache=1 [consulta: 26 Marzo 2010].

⁹⁶ Este alzado aparece en: José Luis Sancho, “Goya, los Bayeu y los tapices para el Palacio Real de El Pardo” en *Permanencia de la memoria. Cartones para tapiz y dibujos de Goya* [Exposición], Museo de Zaragoza, Gobierno de Aragón, D.L. 1997, pp. 61-62. [Barcelona, Lunwerg editores].

⁹⁷ J. L. Morales y Marín, *Goya...*, p. 144.

⁹⁸ Yvonne Loriod (int.), *Albéniz: Iberia, 4 cahiers (extraits)* [reedición: CD], Paris, Adès, D.L. 1985. Referencia de la ilustración: Malcolm Ball, “Yvonne Loriod (non Messiaen) Recordings Archive. Albeniz: Iberia complete. Yvonne Loriod piano. Extracts on Ades CD 14.071-2”, imagen: ‘ylibcd2’, <http://www.oliviermessiaen.org/Loriod.htm> [consulta: 24 julio 2008].

fragmentos de la colección y faltan las piezas ‘El puerto’, ‘Rondeña’, ‘Lavapiés’ y ‘Málaga’. La portada de esta reedición en CD presenta como imagen la obra de Goya titulada: “El baile de San Antonio de la Florida” también conocida como “Baile a orillas del Manzanares”, el cual es un cartón para el tapiz destinado al Palacio Real de El Pardo, en específico para la pared oeste de la Pieza de comer del Príncipe⁹⁹. El óleo sobre lienzo se encuentra en el Museo del Prado.

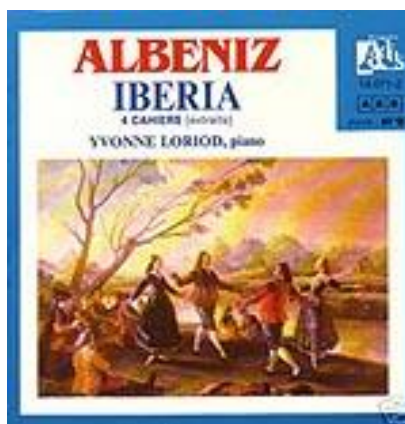


Ilustración 5-42 Yvonne Loriod, Adès, reedición parcial en CD

Es interesante leer el inicio de la descripción que hace Goya del mismo cuadro: «Representa un baile a orillas del río Manzanares; dos majos y dos majas que bailan seguidillas y otros dos que hacen música, uno de ellos canta con la guitarra, otro acompaña con una bandurria y otro, en el mismo término con las manos lleva el compás [...]»¹⁰⁰. En ese sentido, creemos que esta portada funcionaría bien dentro del mercado francés al momento de simbolizar la música del país vecino.

Por otra parte, José Luis Morales escribe al valorar la obra que «este cartón es, tal vez, uno de los más populares y reproducidos del catálogo de Goya en esta técnica», agregando que el artista realizó «una captación fiel del ambiente festivo [...] “plebeyista” del Madrid dieciochesco»¹⁰¹. No obstante lo que dice este autor, suponemos que el uso de dicho cuadro en una posible edición hispana de *Iberia* de Albéniz sería vista con escepticismo por el público español y quizás es por ello que no lo encontramos en ninguna otra carátula relacionada con la integral.

El siguiente ejemplo dentro de esta temática corresponde al registro de *Iberia* que la griega Rena Kyriakou realizó para Vox en 1972. Dicha obra aparece en el volumen 1, el cual es un álbum de 3 discos de vinilo. La portada incluye un cuadro de Goya; en este caso se trata de *las jóvenes* o *la carta*, también identificado como “mujer leyendo una carta” (ilustración 5-43)¹⁰².

⁹⁹ J. L. Sancho, “Goya, los Bayeu y los tapices...”, p. 60. En la página 61 de este libro se puede observar el alzado que incluye dicho tapiz.

¹⁰⁰ J. L. Morales y Marín, *Goya...*, p. 142.

¹⁰¹ J. L. Morales y Marín, *Goya...*, p. 142.

¹⁰² Rena Kyriakou (int.), *Albéniz piano music (complete) vol. 1. Iberia (Complete) Sonata No. 3, Op. 68, Dreams Pavane-Caprice, Remembrances of a Journey, 7 Studies, Mallorca, Barcarole* [disco de 33 rpm], New York, Vox, [1972]. Referencia de la ilustración: “Vox SVBX 5403 - Vinyl LP”, imagen: ‘Vox%20SVBX%205403_Kyriakou_’, <http://209.85.229.132/search?q=cache:nAPfz>

Al parecer esta pintura de Goya es un buen complemento de *Iberia* ya que reaparecerá en la reedición producida por Turnabout de la versión de 1962 de Larrocha y en la reedición de distribución internacional del registro hecho por Pinzolas (Deutsche Grammophon, n° cat. 459430)¹⁰³; aunque este set contiene también *Goyescas* de Enrique Granados. Asimismo, dicha pintura se incluye en la grabación en LP por Alicia de Larrocha interpretando *Goyescas* (sello London, n° cat. CS-7009, 1977).

En sí mismo, el cuadro presenta a dos jóvenes majas en un primer plano que pueden disfrutar del ocio y pasar el tiempo sin preocupaciones. Esto contrasta con las lavanderas del fondo que tienen una dura faena. Por supuesto el posible comprador se identificaría más con los personajes localizados en el frente que con los trabajadores del fondo. En el nivel enunciativo, se podría preguntar lo siguiente: ¿Acaso la pianista representa a la mujer que lee la carta? ¿Qué llevó a la compañía de discos a poner esta escena en la portada del disco?

Podría ser que era la indicada para compaginar con los gustos anglosajones si tomamos en cuenta que según José Luis Morales y Marín, el estudioso José Camón Aznar «señaló, acertadamente, la gracia apicarada del tema, ese carácter de elegancia más cosmopolita a pesar de su casticismo y de efectos de luz, sobre todo en los resplandores tamizados de la sombrilla que recuerda pinturas inglesas»¹⁰⁴. Así como hemos dicho que *El Quitasol* era afín al gusto francés y por tanto eficaz para el comercio discográfico de ese país, pensamos que el cuadro de *Las jóvenes* funciona bien dentro del mercado anglosajón por los rasgos que señala Camón Aznar, y prueba de ello es que ha sido reproducido varias veces en ediciones integrales de *Iberia* dirigidas al público inglés.



Ilustración 5-43 Rena Kyriakou, Vox, edición en LP



Ilustración 5-44 Rena Kyriakou, Warner-Pioneer, Reed. japonesa LP

De manera específica, un atributo que nos llama la atención dentro del cuadro es el perro faldero (presente tanto en esta ilustración como en la número 5-40). Esta figura accesoria en la composición puede considerarse como una

Ou0UIUJ: classicalrecordtrader.com/albums/Vox%2520SVBX%25205403.html+Rena+Kyriakou,+Iberia+LP&cd=11&hl=en&ct=clnk&gl=uk [consulta: 28 julio 2009].

¹⁰³ Véanse las ilustraciones 5-45 y 5-51, respectivamente.

¹⁰⁴ J. L. Morales y Marín, *Goya...*, p. 304.

metáfora a la fidelidad¹⁰⁵. En ese sentido, valdría preguntarnos si pudiera existir una extrapolación asociativa en la mente del comprador en caso de que conociera el significado de este atributo y se situara en su cerebro, consciente o inconscientemente, un sentimiento de fidelidad cultural, tanto a la expresión pictórica como a la grabación sonora, que le incitara a adquirir dicha versión discográfica.

Algo que parece extraño en la imagen que hemos conseguido de esta portada es el desvanecimiento del color, es decir del valor, en la esquina derecha de la superficie (ilustración 5-43). Esto no tendría nada de contradictorio si no fuera por la presencia de una sombrilla dentro de la pintura y porque tradicionalmente se acostumbra situar la luz natural cayendo desde el extremo superior izquierdo del área pictórica¹⁰⁶.

Por otro lado, es llamativo que esta integral de la obra para piano de Albéniz fuese publicada en 1973 en Japón por Pioneer / Warner-Pioneer Corporation en nueve volúmenes; quizás ello pueda explicar, en parte, la familiaridad de algunos intérpretes japoneses con la obra de este compositor y por consiguiente la producción de cinco versiones integrales por pianistas de ese país¹⁰⁷.

Acerca del sello discográfico que produjo dicha grabación, en el sitio Web www.discogs.com se menciona lo siguiente:

Warner Brothers-Pioneer Corporation fue fundada el 11 de noviembre de 1970 como una colaboración entre Warner Brothers (EE.UU.) y Pioneer (Japón). En 1972 la compañía cambió su nombre por el de Warner-Pioneer Corporation. En 1989, Warner Music Group compró Pioneer y en 1991 modificó el nombre de la entidad a Warner Music Japan Inc¹⁰⁸.

De la existencia de esta edición japonesa nos enteramos a través del sitio Web de Snowrecords, tienda japonesa online de vinilos de segunda mano¹⁰⁹. En ella comercializan los nueve volúmenes de esta integral y para el portal electrónico se creó una serie de carátulas que incluyen un diseño similar al disco original, además de agregarle una etiqueta en el lado izquierdo del área para que pueda ser entendida por el comprador japonés. En la ilustración 5-44 se muestra la plantilla correspondiente al volumen que contiene *Iberia*¹¹⁰.

¹⁰⁵ «Los atributos son figuras accesorias que acompañan una figura principal y le dan pleno sentido, como el caduceo y los talares de Mercurio o el tridente de Neptuno. Pueden ser una serie de metáforas: representaciones de conceptos morales a través de las figuras. [Cesare] Ripa los llama "accidentes" (perro = fidelidad). Sirven igualmente para reconocer el personaje». En: M. Rojas Mix, *El imaginario...*, p. 374. El mismo autor no deja duda al escribir: «Un perro faldero junto a una mujer es signo de fidelidad». En: M. Rojas Mix, *El imaginario...*, p. 266.

¹⁰⁶ Para ver ejemplo similar acerca de este tipo de paradoja entre luz y sombra, véase la ilustración de la página 17 del libro citado a continuación, donde parece haber un efecto contradictorio entre la luz que ilumina la habitación y la sombra de la silla en el mismo lado de la pared. En: Dale Rusell, *El libro del azul*, (trad. Emili Olcina i Aya), Barcelona, Gustavo Gili, 1990, p. 17.

¹⁰⁷ País situado en el tercer lugar en cuanto a número de grabaciones integrales de *Iberia*, a dicho grupo corresponden las versiones de Kotaro, Okara, Uehara y las dos versiones de Hiseki. El primer lugar es ocupado por España y el segundo por Francia.

¹⁰⁸ Kevin Lewandowski (Founder / Programmer) et al., "Warner-Pioneer Corporation" [en línea]. www.discogs.com [database]. Disponible en: <http://www.discogs.com/label/Warner-Pioneer%20Corporation> [consulta: 26 abril 2011].

¹⁰⁹ La dirección electrónica es: www.snowrecords.co.jp.

¹¹⁰ Rena Kyriakou (int.), *Albeniz: piano music (complete)*; vol.9, *Iberia Azulejos, La Vega* [reedición: disco de 33 rpm], Japón, Pioneer / Warner-Pioneer Corporation, H-4543-4V, 1973. Referencia de la ilustración: "Albeniz; piano music (complete) vol.9", Japón,

Asimismo, Turnabout produjo en los Estados Unidos una reedición de la primera grabación de Alicia de Larrocha con esta obra de Goya como motivo (ilustración 5-45)¹¹¹. En este caso, la representación ocupa todo el frente de la cubierta del vinilo y el texto aparece dentro de un cuadrado en la parte superior izquierda. La diferencia entre el volumen 1 y 2, es que en el primero el recuadro del texto es de color azul y en el segundo de color beige¹¹². Es interesante notar que Turnabout era un sello subsidiario de Vox Records, por tanto no es extraño que ambas carátulas presenten una variación sobre la misma pintura.



Ilustración 5-45 Alicia de Larrocha, Turnabout, reedición en LP

La siguiente integral que debemos comentar corresponde a Claude Helffer, la portada de una reedición española incluye una reproducción de *La Vendimia* o *El Otoño* de Francisco Goya y, al igual que *El Parasol*, pertenece en la actualidad al Museo del Prado en Madrid¹¹³.

Un detalle llamativo de este registro sonoro es que formó parte de una serie exclusivamente producida para ser distribuida por los almacenes El Corte Inglés. Respecto a este consorcio, se comenta lo siguiente en el libro *Historia iconográfica de la música en la publicidad*: «El Corte Inglés [...] no ha sido una empresa que a pesar de la influencia que ha tenido y tiene en la venta de discos haya realizado muchas campañas publicitarias apoyadas en discos publicitarios. [Esta compañía produjo] algunas colecciones exclusivas para sus clientes que gozaron de cierto éxito»¹¹⁴. Aún sin contradecir lo que comentan los autores de

www.snowrecords.co.jp imagen: '1854', <http://www.snowrecords.co.jp/servlet/the-123366/Vinyl-Records%2CKYRIAKOU%2C-RENA%2CH-dsh-4543-dsh-4V/Detail> [consulta: 22 abril 2011].

¹¹¹ Alicia de Larrocha (int.), *Albéniz: Iberia* [reedición: disco de 33 rpm], US, Turnabout TV 34750/51, [1979]. Referencia de la ilustración: It's A Wonderful World (Store), "Alicia De Larrocha, Albeniz: Iberia Vol. 2. Turnabout TV 34751", Bryant (Arkansas, US), www.ebay.com imagen: 'Larrocha_Turnabout', <http://cgi.ebay.com/ws/eBayISAPI.dll?ViewItem&item=170597322537> [consulta: 1 febrero 2011]. El año de publicación lo hemos obtenido del siguiente enlace: "(1979) LP: Turnabout TV-34751". <http://larrocha-discography.blogspot.com/search/label/Albeniz> [consulta: 26 abril 2011].

¹¹² Existe también una grabación de *Goyescas* de Granados realizada por Larrocha para el sello London (CS 7009) que lleva como carátula esta obra de Goya.

¹¹³ Para mayor información sobre este trabajo de Goya véase J. M. Arnaiz, *Francisco de Goya...*, pp. 180-181, 288-290.

¹¹⁴ Fernando Montañés; Mikel Barsa, *Historia iconográfica de la música en la publicidad*, Madrid, Fundación Autor, 2006, p. 107.

este libro, pensamos que gracias a esta cadena comercial fue posible la distribución en España de la grabación integral de *Iberia* realizada por este pianista francés.

Dentro de la composición de Goya, en un primer plano encontramos a una pareja que interactúa ya que el hombre le ofrece un racimo de uvas a la mujer. Asimismo, cerca de ellos un niño desea tomar los frutos. En segundo relieve, una vendedora se muestra a la expectativa de la acción de los compradores. En tercer plano aparecen los cosecheros en los viñedos realizando la dura tarea de recolección (ilustración 5-46)¹¹⁵.

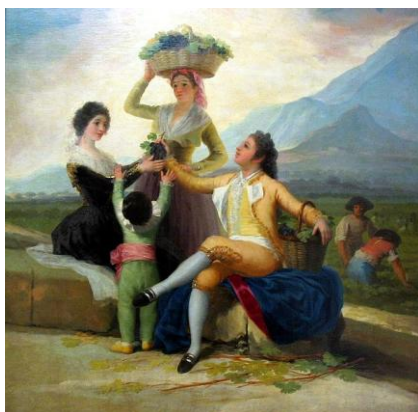


Ilustración 5-46 Francisco de Goya, "El Otoño"



Ilustración 5-47 Claude Helffer, Marfer, reedición en LP

En la carátula, el extracto de la obra de Goya es enmarcado por un contorno de color blanco que armoniza con la calma y el reposo que emanar del color verde utilizado como fondo (ilustración 5-47)¹¹⁶. Por otro lado, el texto de la portada corresponde a los datos que identifican a este vinilo. En la parte superior: Isaac Albéniz / Suite para piano / Iberia / Piano Claude Helffer / Versión integral. Además, las referencias técnicas se incluyen en la parte inferior, como por ejemplo que la grabación es estéreo, el número de catálogo: Marfer Álbum 111-S y la distribuidora: Musidisc. Es interesante notar que este disco titula *Iberia* como "Suite para piano"¹¹⁷.

¹¹⁵ Francisco de Goya y Lucientes, *La vendimia* [o *El otoño*] [Óleo sobre lienzo, 275 cm × 190 cm], 1786-1787, Madrid, Museo del Prado, sala 94. Referencia de la ilustración: Museo del Prado, "Francisco de Goya y Lucientes, *La vendimia, o El Otoño*", Galería online, Num. de catálogo P00795, imagen: 'ad01501ed9', <http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-vendimia-o-el-otono/> [última consulta: 27 marzo 2010].

¹¹⁶ Claude Helffer (int.), *Isaac Albéniz: Suite para piano "Iberia"* [reedición: disco de 33 rpm], Madrid, Marfer, álbum 111-S, D.L. 1974. Referencia de la ilustración: Larbear, "Claude Helffer, Albéniz: Iberia, Suite For Piano. Musidisc 160174, 2-LP gatefold cover. Made in France", Bryant (Arkansas, US), www.ebay.com imagen: '!CESyJCgBWk~\$(KGrHqQOKiQEz9(zkeQ!BNRbN3cDqQ~0_3', <http://cgi.ebay.com/ws/eBayISAPI.dll?ViewItem&item=170597337491> [consulta: 7 abril 2011]. Es posible consultar un ejemplar de esta grabación en la Sala Barbieri de la Biblioteca Nacional de España, referencia: DS/3776/14 V.1 y DS/3776/15 V.2.

¹¹⁷ Una carátula casi idéntica es la que presenta la grabación producida por Palobar (1975) ya que incluye la misma obra de Goya centrada de la misma manera sobre un fondo de color azul cielo. El LP contiene música de Albéniz y Turina, específicamente la *Suit Iberia* y las *Danzas Fantásticas* interpretados por la Orquesta del Conservatorio de París dirigidos por Ataulfo Argenta. Llama la atención que el nombre de *Iberia* aparezca escrito como "Suit Iberia".

Tanto esta carátula como la incluida en el registro de Lorient, ambas con obra de Goya, presentan un balance armonioso en tonos pasteles con relación al fondo, el detalle pictórico y el color de letra; todos ellos bastante discretos y con poca saturación que dan como resultado una composición visual agradable a la vista. Dentro de la teoría del color aplicada al diseño, estas tonalidades tienen un efecto específico, que bien valdría referir aquí por medio de una cita:

Los colores pastel pueden ser [...] sutiles y románticos [además] sugieren los aspectos apacibles de la naturaleza. La palabra ‘pastel’ tiende a evocar una imagen estereotipada de domesticidad femenina, pero de hecho la mayor parte de los colores pastel, incluyendo el verde y el ante pálido, son colores naturales que atraen a uno y otro sexo. En términos generales, los colores pastel son armoniosos, reposados y relajantes; descansan la mirada y permiten que el tema se infiltre apaciblemente en el cerebro¹¹⁸.

Así como sucede con *El Parasol*, *El Otoño* también es una obra conocida para el posible comprador de esta grabación ya que, el óleo se encuentra ubicado en la Sala 94 del Museo del Prado¹¹⁹. En cuanto al tapiz, su colocación correspondía a la pared sur de la Pieza de conversación del Rey Carlos III, en el Palacio Real de El Pardo (ilustración 5-48)¹²⁰.



Alzado Sur

Ilustración 5-48 Palacio Real de El Pardo, Pieza de conversación del Rey Carlos III, pared sur

En ese sentido, al igual que ocurre con las anteriores obras de Goya aparecidas en las portadas relatadas, tenemos la impresión de que la intención del diseñador es sugerir que *Iberia* de Isaac Albéniz es una obra para la gente culta que sabe disfrutar de los placeres de la vida y tiene los recursos para llevar una existencia sosegada. Rojas Mix comenta: «La imagen es el campo de encuentro de dos retóricas: la del anunciador, que quiere imponer su imagen de marca, y la del

¹¹⁸ D. Rusell, *El libro de los colores pastel...*, p. 16.

¹¹⁹ Para leer la ficha completa elaborada por Museo del Prado para su catálogo online, véase el siguiente enlace: <http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-vendimia-o-el-otono/> [consulta: 25 marzo 2010].

¹²⁰ Este alzado aparece en: J. L. Sancho, “Goya, los Bayeu y los tapices...”, pp. 68-69.

destinatario, en quien el espectador es invitado a reconocerse»¹²¹. En ese caso el comprador se identifica con las personas del primer plano de la pintura.

Dicha obra también aparece en una grabación parcial realizada por José Tordesillas para Philips, la cual incluye ‘Evocación’, ‘El puerto’, ‘Corpus Christi en Sevilla’, ‘Rondeña’, ‘Almería’, ‘Triana’ y ‘El Albaicín’ (ilustración 5-49)¹²². A diferencia de la carátula de Helffer, la de Tordesillas presenta un fondo blanco en la superficie frontal del LP y tinta de color rojo y negro para los títulos. Llama la atención que se utilice el título de “suite” para la obra de Albéniz. Esta versión sería reeditada, tiempo después, por el mismo sello con una portada sobre el tema del Corpus Christi en Sevilla que analizaremos más adelante (véase la ilustración 5-68).

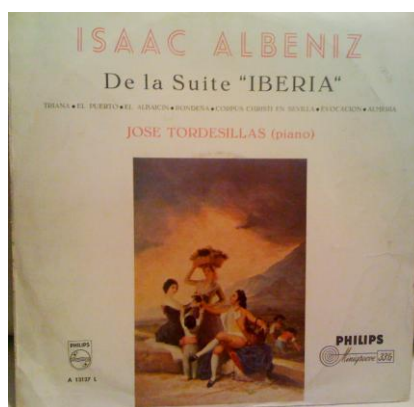


Ilustración 5-49 José Tordesillas, Philips, grabación parcial en LP

Antes de pasar a las carátulas en disco compacto, quisiéramos comentar la portada de una grabación parcial de José María Pinzolas registrada en un disco LP que contiene, en el reverso tres extractos de *Iberia*, ‘Lavapiés’, ‘Rondeña’ y ‘El Albaicín’. En el anverso aparecen el *Allegro de Concierto*, ‘El fandango del Candil’ y ‘La Maja y el Ruiseñor’ pertenecientes a *Goyescas* y *El Pelele*, de Enrique Granados. Dicha grabación sería publicada algunos años después también en CD presentando la misma carátula.

La portada resulta un caso extremo de esta temática, al reunir cuatro obras pictóricas de Goya en la misma composición: *La Pradera de San Isidro*, *El Pelele*, *La maja vestida* y *El Quitasol*. El motivo para ello es proporcionado por el título de este registro: “Música desde el Museo del Prado”, institución a la que pertenecen las obras mencionadas¹²³.

¹²¹ M. Rojas Mix, *El imaginario...*, p. 321.

¹²² José Tordesillas (int). *Isaac Albéniz: de la Suite Iberia: Triana, El Puerto, El Albaicín, Rondeña, Corpus Christi en Sevilla, Evocación, Almería* [reedición: disco de 33 rpm]. Philips, A 13127 L [Madrid, Fonogram, 1964, D.L. Barcelona 1959]. Referencia de la ilustración: Luis, “Re: IBERIA. IMPRESIONES PARA PIANO. ISAAC ALBÉNIZ. Dedicado a Fidel”, Madrid, 3/2/2011, www.audioplanet.biz imagen: ‘albeniz’, <http://www.audioplanet.biz/t12224-iberia-impresiones-para-piano-isaac-albenizdedicado-a-fidel> [consulta: 2 abril 2011].

¹²³ José María Pinzolas (int.), *Música desde el Museo del Prado Granados-Albéniz, extractos de las Suites “Goyescas” e “Iberia”* [disco de 33 rpm]. Deutsche Grammophon Gesellschaft (DGG), 423 256-1 (Stereo), D.L. 1987. Referencia de la Ilustración: Joboba Cosmic Vinyl (Store), “Jose Maria Pinzolas PRADO MUSEUM Granados Albeniz LP”, Central Pennsylvania (US),



Ilustración 5-50 José María Pinzolas, DG, “Música desde el Museo del Prado”

En el caso de Enrique Granados, cuya música también aparece en este disco, la asociación es obvia debido a la admiración que este compositor sentía por el arte del pintor aragonés. Sin embargo, la relación de la música de Albéniz con la obra de Goya no puede ser resuelta tan fácilmente ya que, el compositor dirigió su mirada y trazó sus objetivos estéticos hacia Andalucía y no hacia Castilla.

Del trabajo musical de Granados, al menos *Goyescas* y la colección de *Tonadillas*, se pueden asociar visualmente de manera natural con la pintura de Goya. Mientras que es más difícil encontrar ejemplos dentro de la obra de Albéniz relacionados con el majismo y, de las doce piezas de *Iberia*, parece ser que sólo ‘Lavapiés’ se puede situar en Madrid¹²⁴.

Estos dos compositores en busca de inspiración miraron hacia lugares españoles diferentes. No obstante, las siguientes citas revelan una visión alternativa que ambos músicos pudieron asumir, uno del otro.

En una de las cartas que Granados dirigió a Albéniz se expresa así de la segunda pieza de la colección: «¡Iberia! ¡Iberia! Eso sí que son cosas bonitas de decir y mejor de tocar ¡El Puerto! ¡Válgame Dios, y qué puerto! [¡]Entre aquellos latigazos de sus dobles bemoles seguidos de aquellas fierezas amansadas por sonrisas de manolas de Goya!»¹²⁵. En cambio, Albéniz en una carta escribe acerca de Enrique: «Granados, leridano, se [sic] asimila como nadie la melancolía de los campos andaluces»¹²⁶. En esa misma carta Isaac hace la siguiente afirmación: «yo escribo para Andalucía»¹²⁷.

Quizá muchos estudiosos no verán ninguna maja escondida en los compases de ‘El puerto’. Así como pocos de ellos, considerarían la producción de

www.ebay.com imagen: ‘369140898_tp_Pinzolas Prado’, http://cgi.ebay.com/Jose-Maria-Pinzolas-PRADO-MUSEUM-Granados-Albeniz-LP-/250624341128?cmd=ViewItem&pt=Music_on_Vinyl&hash=item3a5a5ff488 [consulta: 24 junio 2010].

¹²⁴ Esta asociación de la música de Albéniz y Granados con la obra de Goya la encontramos también por ejemplo en un concierto dado por Larrocha a propósito de una exposición sobre dicho pintor: «Alicia de Larrocha ofreció un recital en Madrid, con motivo de la exposición Goya, que tiene lugar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. De Larrocha interpretó magistralmente, *Goyescas* de Enrique Granados e *Iberia*, de Isaac Albéniz». En: “Espectáculos, La semana”, *ABC*, Madrid, 20/12/1992, p. 111.

¹²⁵ José M. Llorens Cisteró, “Notas inéditas sobre el virtuosismo de Isaac Albéniz y su producción pianística”, en *Anuario Musical*, vol. 14, 1959, p. 102.

¹²⁶ J. M. Llorens Cisteró, “Notas inéditas...”, p. 101.

¹²⁷ J. M. Llorens Cisteró, “Notas inéditas...”, p. 101.

Granados primariamente andaluza. Aún así, es curioso que ambos compositores hicieran una lectura del otro músico desde su inherente estética, reflejando más bien la suya propia.

Volviendo al asunto de las carátulas, habría que mencionar que la música de estos maestros suele aparecer conjuntamente en varios álbumes LP y set de discos. En especial, *Iberia* y *Goyescas*, obras cumbres del pianismo español de principios del siglo XX, donde se alude a la pintura de Goya para ilustrar las portadas. Una hipótesis que proponemos es que los diseñadores hicieron una transferencia al seguir utilizando la obra de Goya para representar la música de Albéniz, aún cuando en la grabación no apareciera la música de Granados. Esta asociación resulta lógica si tomamos en cuenta que ambos pianistas y compositores españoles eran contemporáneos y grandes amigos, aunque Granados fuera siete años más joven que Albéniz.

Continuemos la exploración de esta temática. En 1999 se pone a la venta una reedición del registro de José María Pinzolas que en su portada expone *Las jóvenes* de Goya. Dicha pintura ya había aparecido con anterioridad en el álbum de vinilo que contiene la versión de Rena Kyriakou y en la reedición de la primera grabación de Alicia de Larrocha (ilustraciones 5-43 y 5-45, respectivamente). En la carátula de Pinzolas el detalle pictórico se coloca en la mitad izquierda de la superficie (ilustración 5-51)¹²⁸ y la otra mitad presenta un fondo azul, donde el diseñador sitúa los títulos alusivos a esta edición.



Ilustración 5-51 José María Pinzolas, DG, reedición en CD

En la parte central aparece el rotulo “2 CD” que destaca notablemente, debido al efecto de contraste ocasionado por la superposición de texturas tomadas de las dos mitades. En este ejemplo, la actividad de las trabajadoras incluidas por Goya en el fondo del cuadro se expone de forma drástica porque revela de manera constreñida su condición social, a través del área descubierta en el centro de la portada.

¹²⁸ José María Pinzolas (int.), *Albéniz: Suite Iberia; Granados: Piano works* [reedición: CD]. Deutsche Grammophon [4594302], AMG Album ID W 142738, D.L. 1999. Referencia de la Ilustración: “Albéniz: Suite Iberia; Granados: Piano Works [European Import]”, US, [www.allmusic.com](http://www.allmusic.com/album/albniz-suite-iberia-granados-piano-works-european-import-w142738) imagen: ‘m28119d97st’, <http://www.allmusic.com/album/albniz-suite-iberia-granados-piano-works-european-import-w142738> [consulta: 24 agosto 2008].

Con alusión a la obra de Goya, una nueva reedición fabricada en España sale a la luz en el año 2000, se trata de la grabación de Blanca Uribe editada y distribuida por Dial Records (ilustración 5-16)¹²⁹. En esta ocasión como en la anterior, el material gráfico que le acompaña es conciso. En la portada, se incluye un detalle del tapiz *El cacharrero* confeccionado en la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara a partir de un cartón realizado por F. Goya, aunque en los créditos del disco no se haga ninguna mención (ilustración 5-52). El tapiz estaba destinado para la pared oeste de El dormitorio de los Príncipes en el Palacio Real de El Pardo¹³⁰.

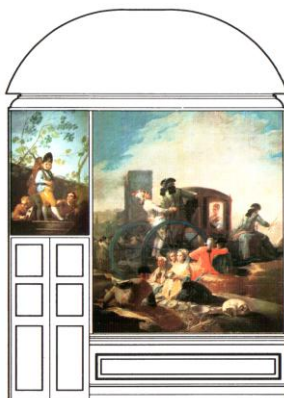


Ilustración 5-52 Palacio Real de El Pardo,
Dormitorio de los Príncipes, pared oeste

En la ilustración 5-53 aparece la carátula de la reedición de Uribe:

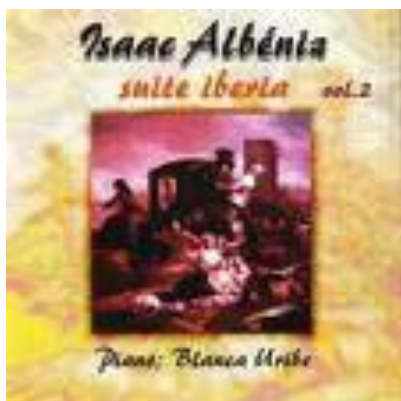


Ilustración 5-53 Blanca Uribe,
reedición en CD



Ilustración 5-54 Francisco de Goya,
“El cacharrero”

El diseño corrió a cargo de Beatriz Iglesias y curiosamente la representación de *El Cacharrero* aparece al revés del original que se puede observar en la ilustración 5-52. Hemos encontrado un ejemplar digital que

¹²⁹ Blanca Uribe (int.), *Isaac Albéniz: Suite Iberia vol. 2* [reedición: CD], Madrid, Dial Discos 96259, D.L. 1999.

¹³⁰ Este alzado aparece en: J. L. Sancho, “Goya, los Bayeu y los tapices...”, pp. 64-65.

también está invertido y que corresponde supuestamente a un tapiz realizado en la Fábrica de Santa Bárbara (ilustración 5-54)¹³¹.

Concha Herrero, en su contribución al libro *Tapices y Cartones de Goya*, nos permite ahondar en esta cuestión. Gracias a dicho texto sabemos que para la confección de un tapiz existían dos técnicas llamadas de bajo lizo y de alto lizo. La mayor diferencia consistía en que, dentro de la primera variante, el tejedor tenía libre las dos manos para realizar su trabajo al hacer uso de los pedales; mientras que en la segunda, el obrador utiliza únicamente la mano derecha para crear, ya que la izquierda cumple la función de los pedales al buscar los lizos e hilos¹³². En relación con ello, nos interesa citar literalmente lo siguiente:

En el tapiz de bajo lizo, el cartón se coloca bajo la urdimbre, es decir, dando cara al adverso del tapiz, por lo que la composición del paño es frecuente que aparezca invertida respecto del cartón. Esto ha originado que, cuando la composición del tapiz presenta un motivo invertido en relación con el ejemplar pictórico, se presupone que el paño se ha tejido en tela de bajo lizo. Pero sólo la información histórica permite distinguir realmente el empleo de uno u otro telar, pues el cartón empleado en el telar de alto lienzo también pudo haber sido invertido respecto del modelo original, y es frecuente que el cartón de bajo lienzo fuera invertido respecto al ejemplar, de manera que el sentido original del dibujo volvería a aparecer en el paño¹³³.

Dicho libro incluye las reproducciones de dos tapices invertidos de *El Quitasol*. Esta escena también aparece en la portada de disco de la ilustración 5-40) cuyo diseño se basa en el cartón. No obstante, ninguna de estas derivaciones se aproxima a la belleza y definición de la pintura original¹³⁴. Igual ocurre con *El cacharrero*, ya que la calidad del cartón es superior a la del tapiz y, por esa razón, es llamativo que la diseñadora decidiera trabajar con un motivo del tejido y no con la pintura de Goya correspondiente. Para ello, la autora del diseño agrega un fondo de una textura irregular de tonos amarillos y rosas que compagina bien con la indefinida imagen generada a partir del tapiz.

Por otro lado, en *El cacharrero* volvemos a ver dos realidades sociales retratadas por Goya a manera de instantánea fotográfica. En este caso la figura aristocrática es colocada en el fondo del cuadro; sin embargo, lo hace en un carruaje que simplemente pasa por la zona. La elegante mujer puede observar de manera segura al pueblo asomándose por la ventana de la cabina de la carroza. En ese sentido el diseñador sugiere que, por medio de esta música de Albéniz, los melómanos desde la comodidad de su sala, a través de la ventana sonora que constituye el tocadiscos, pueden acceder a una realidad musical que el compositor conoció gracias a las extensas giras de concierto que ofreció por toda España, en

¹³¹ Fuente: “*El cacharrero*, woven by the Santa Barbara factory after a cartoon by Francisco de Goya, c. 1794; in the Palacio Nacional, Madrid. 3.75 × 2.60 metres”. Crédito: Scala/Art Resource, New York. Referencia: *tapestry designed by Goya* (Photograph), *Encyclopædia Britannica Online*. <http://www.britannica.com/EBchecked/media/39652/El-cacharrero-woven-by-the-Santa-Barbara-factory-after-a> [consulta: 7 junio 2010].

¹³² Concha Herrero, “La Real Fábrica de Tapices y Francisco de Goya”, en *Tapices y Cartones de Goya*, Madrid, Lunweg editores, 1996, pp. 24-25. Participan también la Editorial Patrimonio Nacional y la Sociedad Estatal Goya 96.

¹³³ Concha Herrero, “La Real Fábrica de Tapices...”, p. 25.

¹³⁴ “Catálogo”, en: *Tapices y Cartones de Goya...*, pp. 68-69.

especial por el sur de la península y cuyo peregrinaje como concepto pudiera ser representado por el carruaje en la imagen¹³⁵.

5.2.3 Lo femenino

Existe un tercer grupo de portadas que incluye detalles de obras pictóricas de artistas españoles que retrataron a la mujer y le dotaron a través del simbolismo del color, de la pose y mirada, distintas connotaciones a lo femenino. Esta sensualidad suntuosa es intuita por los diseñadores que no dudaron en incluir este tipo de retrato pictórico femenino en las carátulas, intentando con ello que la propia exquisitez de los cuadros seduzca e invite a la compra de estas versiones discográficas.

La versión del italo-francés Aldo Ciccolini apareció en el mercado discográfico en 1966. Ya hemos comentado en el apartado 4.3.1 la que posiblemente sea la portada original. Aquí presentamos la carátula aparecida en la edición de 1973 de dicha grabación por el sello Seraphim (ilustración 5-56)¹³⁶.



Ilustración 5-55 Henri Regnault, “La comtesse de Barck”



Ilustración 5-56 Aldo Ciccolini, Seraphim, reedición en LP

Esta reedición en LP presenta en su portada una maja en su atuendo de gala, incluido el abanico, la peineta y la mantilla. Específicamente, exhibe un detalle de una pintura al óleo realizada por el creador francés Henri Regnault¹³⁷ titulada “La comtesse de Barck habillée en Espagnole” (ilustración 5-55)¹³⁸. Esta

¹³⁵ Esta obra de Goya también aparece en un disco de 33 rpm producido en España por Marfer en 1974 que incluía el Concierto n° 1 de Albéniz y la Rapsodia Española de Liszt-Busoni con Felicja Blumental como solista (Marfer M 50.242 S).

¹³⁶ Aldo Ciccolini (int.), *Albéniz: Iberia. Complete books I through IV* [reedición: disco de 33 rpm], Seraphim SIB 6091, 1973. Referencia de la ilustración: “Ciccolini, Aldo, LP, vinyl 12 inch Seraphim SIB 6091, Albeniz: Iberia”, www.dantiques.com imagen: ‘41450’, <http://www.dantiques.com/classlp.htm> [consulta: 20 abril 2010].

¹³⁷ Alexandre-Georges-Henri Regnault (31 October 1843 – 19 January 1871).

¹³⁸ Henri Regnault, *La comtesse de Barck habillée en Espagnole* [pintura al óleo, 60 cm × 44 cm], 1869, Musée d'Orsay, Paris (Francia), www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&nnumid=021601&cHash=b4379e52f9 [consulta: 8 marzo 2011].

obra fue efectuada por Regnault en Madrid en 1869, cuando realizaba un viaje por España. Dicha obra pertenece en la actualidad al Musée d'Orsay, de París.

En cuanto a los rótulos de la portada, se incluyen el nombre del pianista, el instrumento, el apellido del compositor y la obra musical. Los títulos aparecen en tinta blanca y la composición pictórica está conformada por una combinación de colores tenues, que provocan que destaque notablemente el color negro de la mantilla, del abanico y del cabello de la mujer, lo que a su vez llama la atención sobre la luminosidad del rostro de la maja. Este aumento de luz en el semblante de la mujer se debe a que el negro hace resaltar el color rosáceo de la piel; se observa la misma disparidad entre la parte superior del atuendo en matiz negro con la falda de viso rosa de la modelo, debido al efecto que ocasiona que «el máximo contraste con la vestimenta negra lo [marque] la vestimenta rosa»¹³⁹.

Este contraste ha tenido aplicación comercial como comenta la estudiosa Eva Heller al hablar del uso del negro en el vestir: «el negro es el color que mejor sienta a los rostros jóvenes. En una sociedad cuyo ideal es la eterna juventud y cuya moda presenta modelos más jóvenes, el negro es el color que subraya los valores dominantes: [es] el color que muestra la juventud de una manera más clara»¹⁴⁰.

La mujer española del retrato mira al espectador y su postura corporal sugiere que ella ha volteado la cabeza para encontrarnos con su mirada. El diseñador sitúa hábilmente la información de referencia aprovechando dicha postura, ya que la mirada de la mujer invita al observador a leer los títulos. La sinergia de la composición ocasiona que el texto también nos encuentre de manera natural gracias al movimiento que sigue nuestra vista al apreciar la representación pictográfica.



Ilustración 5-57 Aldo Ciccolini, cara interior del álbum LP

Este álbum de Ciccolini presenta un embalaje tipo carpeta para guardar dos discos de vinilo y ello proporcionó al diseñador cuatro caras que debía rellenar con material gráfico. Como ya hemos comentado, en la portada aparece un detalle del cuadro de Regnault, mientras que la contraportada incluye una fotografía monocromática del pianista sentado al piano; además, se detallan los datos biográficos del intérprete y la información desglosada del material sonoro. Las caras interiores contienen un texto que pormenoriza la biografía de Albéniz

¹³⁹ E. Heller, *Psicología del color...*, p. 141.

¹⁴⁰ E. Heller, *Psicología del color...*, p. 143.

basada en parte del imaginario sobre su ajetreada vida. También se incluyen siete fotografías en blanco y negro: 1) retrato del compositor, 2) Paisaje español, 3) Virgen, 4) Procesión religiosa, 5) Bailadora de flamenco, 6) Procesión de carruajes, 7) Puente nuevo, Ronda. Una parte de ellas es mostrada en la ilustración 5-57¹⁴¹.

Por último, habría que mencionar que el diseño de este álbum fue realizado por Harry Pack y la dirección artística estuvo a cargo de Marvin Schwartz. Sin embargo, faltan la referencia al autor del texto y los detalles técnicos sobre la grabación.

Como segundo ejemplo dentro de esta temática mencionamos la integral de Rafael Orozco que fue reeditada por Audivis en 1996 con el nº de cat. V-4663-1. La portada incluye *La Siesta* del pintor cordobés Julio Romero de Torres¹⁴². La obra original encaja dentro de la corriente costumbrista, propia de principios del siglo XX y pertenece hoy día a una colección privada (ilustración 5-58)¹⁴³.

Este óleo sobre tabla de 63 x 42 cm fue realizado por Romero de Torres en 1900 y corresponde a una serie de patios que incluye los siguientes títulos: *La Siesta*, *Mal de Amores*, *Rosarillo* y *Pereza andaluza*. Rosarillo pudo ser la joven gitana que sirvió de modelo para todas estas pinturas. Torres presenta a la joven mujer de manera natural en el cuadro que lleva su nombre, es decir con el peinado desarreglado y la ropa arrugada. No obstante, en *La siesta*, el cabello y sobretodo el vestido son exteriorizados de modo más elegante. Por otro lado, es posible extrapolar la descripción que hemos encontrado acerca de *Rosarillo* a *La Siesta* al pertenecer ambos a una misma serie: «En este cuadro Romero de Torres aún considera los juegos de luces exteriores y trata de reproducir el ardiente sol de Córdoba. Establece un contraste entre el soleadísimo patio y la penumbra que se deja adivinar en el cuarto. [...]. Es interesante también el formato del cuadro, alargado, casi como un maquimono japonés»¹⁴⁴.

Para la portada, el diseñador ha tomado un extracto de la pintura que encaja perfectamente en el cuadro y pierde la proporción vertical del original. Con dicho cambio de tamaño el diseño de la sombra se define menos y la pared blanca del fondo desaparece (ilustración 5-59)¹⁴⁵. La consecuencia de ese recorte

¹⁴¹ Aldo Ciccolini (int.), *Albéniz: Iberia. Complete books I through IV* [reedición: disco de 33 rpm], Seraphim SIB 6091, 1973. Referencia de la ilustración: La imagen fue escaneada del ejemplar comprado por el autor de este trabajo de investigación.

¹⁴² Esta obra pictórica también es utilizada en una atractiva carátula con registro de obras de Albéniz, entre ellas 'Triana' y 'El Albaicín', por Alicia de Larrocha. La peculiaridad es que aparece representado un libro abierto en relieve que parece salirse del espacio que le corresponde, lo que le da un aspecto tridimensional a la superficie plana de la funda del disco.

¹⁴³ Julio Romero de Torres, *La Siesta* [óleo sobre tabla, 63 x 42 cm], 1900, Córdoba, colección privada. Referencia de la ilustración: ANTIQVA, Imágenes y palabras de Córdoba [Blogspot], "La siesta", 8/8/2007. imagen: 'siesta', <http://fotos-cordoba.blogspot.com/2007/08/la-siesta-es-una-obra-de-los-primeros.html> [consulta: 10 mayo 2009]. En la contraportada del disco se dice que esta obra pertenece a la "Collection Rafael Illescas".

¹⁴⁴ Julio Romero de Torres [exposición] Sala BBK, 7 de octubre de 2002 - 26 de enero de 2003, (textos Lily Litvak, Mercedes Valverde), Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2002, pp. 184-185. Con respecto a esta cita habría que hacer una corrección: El makimono es un rollo de papel o seda que se observa de manera horizontal y el kakemono se ve de manera vertical. Pensamos que es probable que el autor quiso referirse a la segunda acepción.

¹⁴⁵ Rafael Orozco (int.), *Isaac Albéniz: Iberia, Cantos de España* [reedición: CD], [Francia], Naive, V4663, © 1992, (DA) 1996. Referencia de la ilustración: "Iberia - Cantos de España (Rafael Orozco)". www.rateyourmusic.com imagen: '613820', http://rateyourmusic.com/release/album/isaac_albeniz/iberia_cantos_de_espaa_rafael_orozco/ [consulta: 10 agosto 2010].

es que la figura de la mujer y las formas caprichosas de la silla adquieren mayor importancia al ocupar un área importante del encuadre de la carátula, a diferencia del plano pictórico donde estos dos elementos, aunque importantes, no destacan sobremanera.



Ilustración 5-58 Romero de Torres,
“La Siesta”



Ilustración 5-59 Rafael Orozco,
Audivis, reedición en CD

El diseñador gráfico decide poner una pared traslúcida a la derecha de la portada aprovechando la cortina que se cierne a ese lado del cuadro. Ese elemento artificial crea un efecto tridimensional entre él y la cortina natural del plano pictórico original y en medio de ellos se sitúa la mujer. Sobre ese filete translúcido aparece en color blanco la información de referencia: el nombre del compositor, las obras incluidas (*Iberia* y *Cantos de España*) y el nombre del pianista. La solución de la doble cortina hace que los rótulos destaquen sin romper ni modificar la propia luminosidad del original. Por otra parte, la simetría y colocación del texto ayudan a mantener la sensación de calma y elegancia que intenta transmitir esta composición visual. Aunque tal elemento diáfano recupera la forma vertical de la pintura original, el efecto de la imagen adaptada a un formato cuadrangular, le otorga un grado mayor de inactividad a la portada, mientras que a la composición visual, le transmite una tranquilidad que compagina gratamente con la escucha de esta música.

El color predominante de la carátula es el blanco; matiz que trasmite una sensación de intemporalidad a la representación visual. El segundo color en importancia es el rojo, que proporciona sensualidad a la sombrilla y dinamismo a las flores rojas y a la vegetación verde. El color negro tiene la función de potenciar la luminosidad de la luz exterior proveniente del patio y destacar la blancura del vestido de la mujer.

De manera general se podría decir que «el blanco es el color de los caracteres pasivos y tranquilos»¹⁴⁶. De manera específica, valdría la pena comentar que «[...], la moda única del vestido blanco del siglo XIX manifestaba la pertenencia a un estrato social que quería representar los verdaderos valores de la cultura»¹⁴⁷. Por otro lado, «el blanco indicaba el estatus social de la mujer. Las damas elegantes tenían criadas encargadas de mantener inmaculada la blancura de sus trajes». Sin embargo, la elección del vestido blanco por parte del artista

¹⁴⁶ E. Heller, *Psicología del color...*, pp. 159.

¹⁴⁷ E. Heller, *Psicología del color...*, pp. 165-166.

cordobés pudo deberse a una consideración como la siguiente: «Lo ligero es asociado a lo claro, y el blanco, el color más claro, es también el más ligero. Esta vinculación es también conocida en la vestimenta. La ropa veraniega es clara, y la invernal oscura. Las prendas claras reflejan los rayos solares, por lo que son más frescas»¹⁴⁸ y por tanto viene bien al caluroso clima del sur de España.

Lily Litvak comenta lo siguiente respecto al significado de los colores de la pintura original:

En *La siesta*, el simbolismo cromático es más evidente, hay una sombrilla roja abierta a los pies de la muchacha, y los geranios del mismo color en el jardín. Se establece una zona de contención entre ambos colores alegóricos: el blanco de la castidad y el rojo del erotismo, y se revela la forma y contenido mítico del patio; es el jardín que la mitología ha situado en el origen de todos los paisajes: el jardín del edén. Los sentimientos o ensoñaciones de la joven se objetualizan en ese lugar»¹⁴⁹.

Es verdad que hay una dicotomía entre el simbolismo del rojo y el blanco en la pintura original. No obstante, en la portada de la grabación la sombrilla ha sido casi en su totalidad recortada y oculta bajo la franja traslúcida de color negro haciendo que el color blanco adquiera mayor relevancia en la cubierta del disco. Por otro lado, el intérprete es el que adquiere la connotación de apasionado al aparecer su nombre sobre el área roja del quitasol.

Un hipotético efecto psicológico de esta carátula en la mente del comprador, podría ser que la escena sugiere que la música de Albéniz pueda escucharse en la privacidad del salón cómodamente reclinado en una mecedora o silla de descanso. En la escena, la dama mira plácidamente hacia el luminoso jardín y pudiéramos imaginar incluso, que la mujer escucha sonidos provenientes del interior de la habitación. En cierta manera se pudiera relacionar esta portada con el grabado de Laura Albéniz (véase la ilustración 4-2) al presentar ambas a una mujer que parece simplemente perderse en sus pensamientos y sueños dentro del jardín andaluz.

Otro ejemplo llamativo es la cubierta de la primera grabación del francés Jean-François Heisser, realizada en 1993. La carátula es bastante sugerente y mucho más atrevida de las portadas con cuadros costumbristas que le precedieron. Para esta ocasión, el embalaje presenta un extracto del *Desnudo del papagayo* o *La gitana del loro*, pintura realizada en París en 1906 por el artista Ignacio Zuloaga y Zabaleta que contiene un desnudo completo de mujer (ilustración 5-60)¹⁵⁰.

Una lectura de la obra pictórica que proponemos, sería ver a la mujer como una meretriz, connotación sugerida por la pose de la modelo, el desnudo total y la aparición de un papagayo. Por cierto, ave relacionada con las prostitutas de una época pasada para llamar la atención entre los clientes; En este caso, la posesión de un animal exótico les diferenciaba del resto de mujeres. A ello contribuyen el calzado rojo y la manta de color negro que la chica despliega para exhibir su cuerpo.

¹⁴⁸ E. Heller, *Psicología del color...*, p. 169.

¹⁴⁹ Lily Litvak, *Romero de Torres*, Madrid, Sociedad Editorial Electa España, 1999, p. 12.

¹⁵⁰ Ignacio Zuloaga y Zabaleta, *La gitana del loro* [Óleo sobre lienzo, 127 x 194 cm], 1906, Colección Particular. Referencia de la ilustración: Iñaki Esteban, “La verdad desnuda”, 3/10/2009, [www.elcorreo.com](http://www.elcorreo.com/vizcaya/20091003/cultura/verdad-desnuda-20091003.html) imagen: ‘3719926’, <http://www.elcorreo.com/vizcaya/20091003/cultura/verdad-desnuda-20091003.html> [consulta: 7 marzo 2010].

Para el estudioso Valeriano Bozal la *Gitana desnuda del papagayo* «es una invitación convencional al erotismo de las formas y la actitud del cuerpo, en la presencia del animal, en la tensión misma del desnudo con zapatos rojos, que se descubre y exhibe retirando el mantón y sujetando un abanico —¿con el que darse aire, con el que ocultar y descubrir?—»¹⁵¹. Sin embargo, la escritora María López hace una lectura diferente sobre esta realidad inventada:

La mujer seductora y perversa de fin de siglo se transformó en gitana y fue representada por los artistas con poses muy parecidas a las de las prostitutas. Al ser, de otra raza, no había peligro de contaminar las recatadas maneras de la mujer decente. [...] el público consideraba que eran mujeres de raza *La Oterito* (1936, Pedraza, Museo Zuloaga) o *La Gitana del Loro* (1906, colección particular). El loro que acompaña a esta última imagen, símbolo sexual por excelencia, convertiría a esta supuesta gitana, que lo más probable es que no lo fuera, en objeto erótico que roza la pornografía. Precisamente es esa actitud teatral, esa pose, la que muestra como esa imagen era irreal¹⁵².

En la portada de la grabación el encuadre presenta de manera incompleta la pintura que se muestra menos agresiva (ilustración 5-61)¹⁵³ al exponer únicamente el torso de la mujer y no el desnudo completo. La decisión de recortar el original fue en definitiva premeditada. Al respecto, unos párrafos más adelante comentamos un caso práctico reciente sobre la utilización infructuosa del desnudo dentro de la publicidad para comprender la razón por la cual el sello discográfico decidió seleccionar solo una parte del cuadro de Zuloaga, previendo que la hipotética aparición completa de su pintura pudiera haber sido censurada por la evidencia de su imagen.

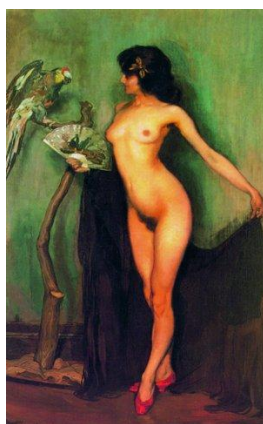


Ilustración 5-60 Ignacio Zuloaga,
“Desnudo del papagayo”

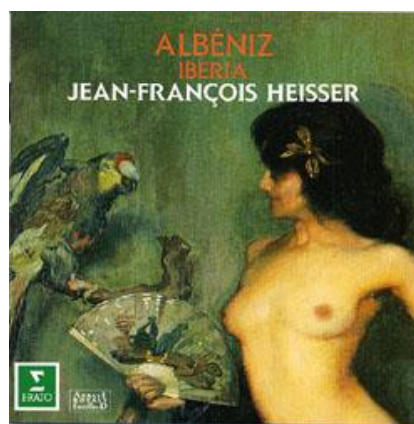


Ilustración 5-61 Jean-François
Heisser, 1ª grabación integral

¹⁵¹ Valeriano Bozal, *Summa Artis*, vol. 36: Pintura y escultura española del siglo XX, 1900-1939, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, p. 560.

¹⁵² María López Fernández, *La imagen de la mujer en la pintura española 1890-1914*, Madrid, Machado libros, 2006, p. 265.

¹⁵³ Jean-François Heisser (int.), *Albéniz: Iberia* [reedición: CD], Warner music France, Erato 4509-94807-2; AMG Album ID W 54206, © © 1994. Referencia de la ilustración: Farhan Malik, “ALBÉNIZ, Iberia, CACD 9120-2, IDENTIFIED. Erato 4509-94807-2; Jean-François Heisser, piano”, imagen: ‘sourcecover’, <http://www.farhanmalik.com/hatto/albeniz.html> [consulta: 16 agosto 2007].

Sobre la tipografía simplemente habría que decir que el texto incluido en la parte superior de la portada corresponde al apellido del autor y la obra pianística en caligrafía de color rojo que parece perderse en el verde complementario del fondo, haciendo que el nombre del intérprete, en letras de color blanco, destaque claramente.

Con respecto a la presencia del desnudo en la publicidad, nos gustaría comentar un caso práctico reciente que nos permitirá situar aún más los posibles riesgos que pudo haber corrido esta grabación al utilizar tal obra de Zuloaga en la portada.

En 2008, la *Venus* (h. 1532) de Lucas Cranach, el viejo (1472-1553), iba a ser expuesta como cartel en el metro londinense para promocionar una exposición de ese pintor alemán que tendría lugar en la Royal Academy of Arts (Real Academia de Artes) de Londres en marzo de ese año (ilustración 5-62)¹⁵⁴. Sin embargo, el anuncio fue vetado por la empresa CBS Outdoors encargada de velar la publicidad del transporte en esa ciudad. Su crítica, precisamente consistió en aseverar que «la publicidad [del metro] no debe representar hombres, mujeres o niños de una manera sexual, ni exponer desnudos o figuras semidesnudas en un contexto abiertamente sexual»¹⁵⁵. Un vocero de la compañía declaró respecto a ello: «Millones de personas viajan en el metro cada día y no tienen más remedio que ver los anuncios que son publicados allí. Tenemos que tener en cuenta el rango completo de los viajeros y procurar no ofender a nadie con la publicidad que mostramos»¹⁵⁶.



Ilustración 5-62 Anuncio con la *Venus* de Lucas Cranach el viejo

¹⁵⁴ Lucas Cranach el viejo. *Venus* [Pintura al óleo y temple sobre madera de haya (técnica mixta) 37.7 x 24.5 cm.], 1532, Städel Museum, Frankfurt am Main. Referencia de la ilustración: ““Venus” By Lucas Cranach the Elder Is Too Overtly Sexy For Transport for London” [Fotografía]; © Jochen Beyer, Village-Neuf. www.artdaily.com imagen: ‘Cranachdet’, http://www.artdaily.com/index.asp?int_sec=2&int_new=23266 [consulta: 2 mayo 2010].

¹⁵⁵ Maeve Kennedy, “Venus banned from London’s underworld”. *The Guardian* [versión electrónica]. 13/2/2008. <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2008/feb/13/art1> [consulta: 2 mayo 2010].

¹⁵⁶ Maeve Kennedy, “Venus banned...”,

De acuerdo con la Real Academia, el transporte londinense sólo mostraría la imagen si la parte inferior de la modelo no aparecía. De hecho, la portavoz de dicha institución Jennifer Francis, lo explicó con las siguientes palabras: «Pienso que esto ocurrió debido a que ella está totalmente desnuda en lugar de por ejemplo topless. Estamos sorprendidos. No hubiéramos llevado adelante el diseño de este cartel si hubiésemos pensado que era ofensivo»¹⁵⁷.

Tanto el cuadro de Cranach como el de Zuloaga, incluyen en las obras comparadas un desnudo de mujer completo. Si bien cronológicamente están separadas por casi 400 años, para algunas personas ambas son atrevidas. La primera tiene un velo que, aunque está por delante de la modelo, no la cubre al ser transparente; la segunda lleva un velo oscuro que pudiera cubrirla, pero se encuentra por detrás de ella. Suponemos que el sello discográfico corrió con mejor suerte que el cartel comentado, al anticipar los requerimientos de decoro en la publicidad.

En relación con esta cuestión nos gustaría empezar con un comentario de Alex Steinweiss expresado en una entrevista realizada por Martina Schmitz en 1984. En ella, el reconocido diseñador comenta sobre esta tendencia que empezaba a emerger por aquel entonces en el mundo de las portadas de discos:

Y otra cosa empezó a infiltrarse en el negocio discográfico: se empezó a utilizar el sexo. He visto portadas de álbum donde ves una figura desnuda con una botella de güisqui a la que han titulado “Quinta de Beethoven”, la quinta es una medida del güisqui [750 ml]. Sin embargo, pienso que una persona a quien realmente le gusta Beethoven no está interesada en ello, para nada¹⁵⁸.

Schmitz replica que lo que se intenta es tratar de atraer nuevos compradores. A lo que Steinweiss contesta: «Pero si tú tienes que ir hasta esos extremos para que la gente escuche a Beethoven podrías también olvidarlo»¹⁵⁹.

Dejando de lado la cuestión de si este tipo de carátula ingeniosa y atractiva genera un número mayor de ventas, los publicistas y diseñadores deben ser cuidadosos y tener en cuenta que: puede haber grupos de presión que consideren el desnudo femenino como una afrenta a la mujer. Dichos colectivos pueden ser de índole religiosa, feminista, de minorías, etc. y pueden realizar acciones para que los censores bloqueen algún anuncio publicitario o producto¹⁶⁰.

¹⁵⁷ ““Venus” By Lucas Cranach..., [consulta: 2 mayo 2010]. Texto original: «I think it is because she's totally nude as opposed to say she's topless. We're shocked. We wouldn't have put a poster design forward if we thought it was offensive».

¹⁵⁸ Martina Schmitz, *Album Cover: Geschichte und Ästhetik einer Schallplattenverpackung in den USA nach 1940, Designer – Stile – Inhalte*, [Carátula de álbum: Historia y estética del embalaje de disco de vinilo en EE. UU. posterior a 1940, diseño - estilo - contenidos], München, Scaneg, 1987, p. 108. Texto original: «And another thing started to infiltrate the record Business: they started to use sex. I haven seen album covers where you see a nude with a bottle of whiskey and they call it “Beethoven’s Fifth”, a fifth is a measurement of whiskey. But I do not think a person who really likes Beethoven is interested in this, not really».

¹⁵⁹ M. Schmitz, *Album Cover...*, p. 108. Texto original: «But if you have to go to those extremes to get people to listen Beethoven you might as well forget it».

¹⁶⁰ Véase por ejemplo el fotomontaje *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* [¿Tienen las mujeres que ir desnudas para entrar en el Museo Metropolitano de NY?] realizado por el grupo anónimo de mujeres que se hace llamar Guerrilla girls, colectivo autodenominado como ‘conciencia del mundo del arte’. En esa representación denuncian que “menos del 5% de los artistas en la sección moderna del Museo Metropolitano son mujeres, pero 85% de los desnudos son femeninos”. Una copia y descripción de dicho fotomontaje aparece en J. Bañuelos Capistrán, *Fotomontaje...*, pp. 195, 197-198. En sitio Web de este colectivo www.guerrillagirls.com se puede

Esta grabación dirigida al mercado francés, llama definitivamente la atención del posible comprador. Sin embargo, nos preguntamos si no sería una portada demasiado atrevida para otros mercados, como por ejemplo el español. En ese sentido Rojas Mix dice: «Cada sociedad, cultura o civilización crea una nueva forma de la cual participan todas las expresiones de dicha sociedad. Esa concepción de las formas que guía la creación del artista determina el carácter plástico que contextualiza el tema»¹⁶¹. De ahí que cada comunidad tenga la libertad y explote la cuestión de la hispanidad relativa a *Iberia* de Albéniz de una manera diferente, aunque quizás esa misma concepción impida que la grabación, incluyendo alguna representación visual controvertida como portada, pudiera ser no comercializada en lugares con políticas de publicidad más conservadoras¹⁶².

Ahondando más en el tema se podría decir que la sociedad francesa contribuyó en gran medida a la difusión de una visión romántica y exótica de España. Lo sigue haciendo al comercializar carátulas como ésta y lo hizo en el pasado con la ópera *Carmen* de Bizet, por ejemplo. López Fernández escribe: «En realidad, la prensa ilustrada francesa se encargaba de popularizar un repertorio de temas tópicos “españoles”, que contribuyeron no sólo a mantener viva esa imagen romántica de España, sino fundamentalmente a renovarla a través de un nuevo tratamiento de asuntos ya clásicos»¹⁶³.

Por otro lado, la sociedad española al parecer ha sido más estricta que la sociedad francesa en ese sentido¹⁶⁴, por lo menos en épocas pasadas, aun con obras tan conocidas como por ejemplo *La maja desnuda* de F. Goya. Robert Hughes señala:

Debido a la influencia represiva del catolicismo español, existen muy pocos desnudos en la historia del arte español antes de, como muy pronto, la mitad del siglo XIX. No se consideraba un género respetable, y dice mucho de la actitud española hacia el desnudo que Goya, en su vejez, fuera investigado por la Inquisición por haber pintado la *Maja desnuda*¹⁶⁵.

De una manera u otra, aunque el erotismo no es un tema tabú dentro de las carátulas de discos, este tipo de representación visual tiene una presencia mucho menor en el mercado de la música clásica y, en el caso de *Iberia*, esta portada es un ejemplo único¹⁶⁶.

consultar una actualización de 2004 de ese cartel realizado originalmente cinco años antes, enlace: <http://www.guerrillagirls.com/posters/getnakedshanghai.shtml> [consulta: 26 junio 2010].

¹⁶¹ M. Rojas Mix, *El imaginario...*, p. 313.

¹⁶² En relación con este disco, una hipótesis que proponemos es que la poca difusión de esta grabación fuera del mercado francés fue precisamente lo que motivó a William Barrington-Coupe a tomar el registro de Jean-François Heisser como base para su edición ficticia atribuida a su esposa Joyce Hatto, pensando que al utilizar una versión desconocida las posibilidades de ser descubierto serían menores.

¹⁶³ M. López Fernández, *La imagen de la mujer...*, pp. 267-268.

¹⁶⁴ Véanse por ejemplo las dos carátulas del disco de Pierre Bachelet (1974), una de ellas española, incluidas en la pág. 15 del libro: J. J. Andaní, *Hay tantas chicas...*, Véase también la portada del disco *Electric Ladyland* de The Jimi Hendrix Experience (Track, 1968), que había sido prohibida su comercialización en US, aunque no en Europa. En: Michael Ochs, *1000 record covers*, Cologne, Taschen, 2005, pp. 178-179. Texto trilingüe (inglés, alemán, francés).

¹⁶⁵ Robert Hughes, *Goya*, (trad. Caspar Hodgkinson y Victoria Malet.), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004, p. 275. Traducción de: *Goya*.

¹⁶⁶ Para una muestra de portadas con esta temática véase el libro: Bernard Marcadé et al, *Vinilos eros: la historia del erotismo a través de 60 años de vinilo*, Barcelona, Somoslibros, 2009.

Para dejar zanjada esta cuestión pediríamos al lector que comparara las portadas de Orozco (ilustración 5-59) y Heisser (ilustración 5-60) cercanas en fecha de publicación y quizá concuerden con nosotros que el efecto en la mente del posible comprador no es igual, aunque se trate la misma música y ambas carátulas incluyan obras importantes de pintura española de igual época. El discófilo entendido pudiera saber que se trata de dos pintores diferentes y dos corrientes pictóricas distintas al ver ambas portadas en un punto de venta. Sin embargo, no repara conscientemente sobre las implicaciones comerciales y sociológicas de la obra de arte incluida en la portada; simplemente se ve influido de manera inconsciente por ellas y dependiendo de sus límites estéticos la incursión de tal o cual obra de arte puede ser, o no, un elemento motivador para la compra de alguna de las versiones disponibles.

Dentro de esta temática, un ejemplo destacado es la grabación realizada por el inglés Martin Jones que presenta la obra *La flor de la Masía* del pintor Baldomero Gili y Roig en la carátula¹⁶⁷. Este óleo tiene como figura principal a una mujer recostada sosteniendo una flor en su mano derecha. Su atuendo es elegante y femenino. La composición pictórica es equilibrada en cuanto al uso del color y de la luz. De entre los tonos del cuadro destaca la pulcritud de la camisa blanca.

La pintura ocupa toda la superficie del disco compacto; el texto se sitúa en la parte superior derecha de la composición. Los nombres de los músicos están escritos en letras amarillas de mayor volumen y los correspondientes a las piezas en una tipografía blanca mucho menor. El nombre del intérprete aparece en versalitas de color blanco y en un tamaño de fuente intermedio (ilustración 5-64)¹⁶⁸.

Cuando observamos con detenimiento esta portada nos llamó la atención que en ella se beneficie la obra pictórica de manera obvia sobre los títulos de la música contenida en este álbum, ya que la tipografía parece ocultarse entre la vegetación del ángulo superior derecho del cuadro. Este comentario positivo contrasta con la crítica que hemos hecho en el mismo sentido a las portadas de la grabación de Enric Torra (véanse las ilustraciones 5-29 y 5-30). Ello obedece a que para toda regla existe una excepción.

Timothy Samara menciona que la regla ‘trabaja la tipografía como si tuviera la misma importancia que la imagen’, se puede romper tomando en cuenta lo siguiente:

Asimismo, véase la portada del disco compacto Mir034 del sello Mirade, que incluye una versión del mismo pianista francés de la *Fantasia Beática* en conjunto con otra música de Manuel de Falla y presenta también una composición pictórica bastante sugerente. Existe información disponible acerca de esta grabación en: Jean-François Heisser (dir.), *Manuel de Falla: L'Amour Sorcier, Les Tréteaux de Maître Pierre, Fantaisie Béatique* [Grabación sonora], Mirade Mir034, 2007, Disponible en: <http://www.mirare.fr/DisquesMirare/Heisser-DeFalla.html> [consulta: 3 Marzo 2010].

¹⁶⁷ La imagen fue obtenida por el sello discográfico de la Sotheby's Picture Library, con sede en Londres. La dirección Web de esta librería virtual de imágenes es la siguiente: <http://www.sothebys.com/picture-library/index.html> [consulta: 7 febrero 2010].

¹⁶⁸ Martin Jones (int.), *Granados: Goyescas, El Pelele, Escenas románticas; Albéniz: Iberia, Tango Suite española* [CD], UK, Nimbus Records NI 5595/8, © © 1999. Referencia de la ilustración: “Plays Granados & Albeniz [Coffret, Import] Martin Jones (Artiste)”, www.amazon.fr imagen: ‘51aDEVXddaL_SL500_AA300_’, http://www.amazon.fr/Spanish-Piano-Music-Vol-Granados/dp/B000000IGNE/ref=sr_1_1?ie=UTF8&s=music&qid=1246731371&sr=1-1 [consulta: 4 julio 2009].

Siempre hay ocasiones en las que la tipografía debe cerrar el pico y salir de la imagen, sobre todo cuando el texto acompaña a una obra de arte o actúa como apoyo de las imágenes que soportan el peso de la comunicación. En estos ejemplos, enfocar el texto de la manera más silenciosa y neutra posible puede resultar lo adecuado. Aún así, la relación entre la tipografía y formato tiene que tomarse en consideración, al igual que su tamaño, espaciado y presentación estilística¹⁶⁹.

Opinamos que dicha decisión de diseño gráfico fue tomada conscientemente para atraer a un público específico, el de las subastas de arte. La versión fue producida por Nimbus Records y apareció en el mercado británico en 1999. Curiosamente, este óleo sobre lienzo de 94 x 119 cm fue subastado por la Casa Sotheby's de Londres en 1989 (parte del anuncio es incluido en la ilustración 5-63)¹⁷⁰. Lo que nos lleva a proponer la idea de que en la portada de esta grabación se incluyó estratégicamente una reproducción de esa obra pictórica subastada por la prestigiosa empresa con la intención de influir en los posibles compradores. Dándoles a entender que aunque no pudieron adquirir la pintura en la puja por la compra del original, ahora podían obtener una reproducción en miniatura de ella junto con esta música de compositores hispanos, interpretada por uno de los pianistas especialistas británicos en el repertorio español como lo es Martin Jones.

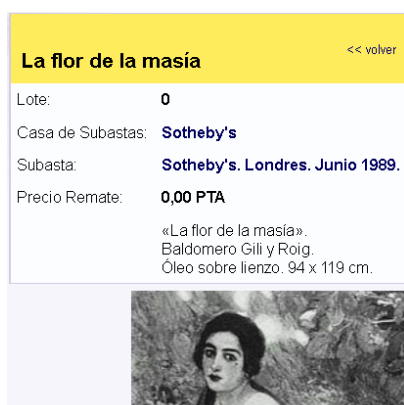


Ilustración 5-63 Sotheby's subasta, Baldomero Gili, "La Flor de la masía"

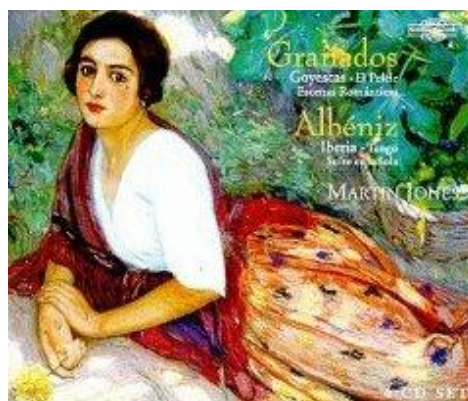


Ilustración 5-64 Martin Jones, Nimbus, álbum en CD

La interacción entre artistas y compradores de arte ha generado una relación entre el creador y el que adquiere el trabajo del artífice, motivando el mecenazgo y patrocinio. Por otro lado, el valor de una obra de un pintor consagrado puede alcanzar un precio exorbitante en una subasta. De cualquier

¹⁶⁹. T. Samara, *Los elementos del diseño...*, p. 258.

¹⁷⁰ La primera referencia a dicha subasta la encontramos en una página Web en caché de www.antiquaria.com, la cual corresponde a una revista online de arte, antigüedades y coleccionismo. http://209.85.229.132/search?q=cache:qKIGomTfHtMJ:www.antiquaria.com/mercado/ficha-lotes.asp%3Fid%3D7127%26claves%3Dien%26sel_ano%3DTodos%26sel_cat1%3DTodas+%22La+flor+de+la+masia%22&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=uk [última consulta: 20 junio 2009]. Poco tiempo después apareció en una lista de eventos dentro de la página Web de Galería Antiquaria, "La flor de la masía" (Sotheby's, Londres, Junio 1989), www.antiquaria.com. Referencia de la ilustración: "La flor de la masía", London, Sotheby's, Junio 1989. imagen: extracto de la captura de la página Web: http://www.antiquaria.com/mercado/ficha-lotes.asp?id=7127&claves=cm&sel_ano=Todos&sel_cat1=Pintura [consulta: 25 enero 2011].

manera, al adquirir obras de artistas de otras épocas, el afán del ser humano siempre ha sido el de pervivir a través de representaciones y ponerse en contacto con el pasado. Esto es posible ya que «el arte en el imaginario del poder, de la respetabilidad [...] tiene una larga historia, que comprende tanto el ser representado como el poseer. [...]. Sin olvidar que la posesión de la misma obra de arte daba respetabilidad [...]»¹⁷¹. En este caso creemos que la intención del sello discográfico, consciente o inconsciente, fue el abogar por satisfacer la necesidad de poseer una réplica a pequeña escala de esta pintura por parte del público ávido de cultura.

El ejemplo más reciente dentro de esta línea de diseño corresponde al registro integral que Gustavo Díaz-Jerez realizó en febrero de 2009. La carátula muestra la obra *Dama y papagayo* del pintor madrileño Eduardo León Garrido (1856-1949). La contraportada incluye una fotografía del intérprete captado por Javier del Real. En esta edición vuelve a surgir el tema de una mujer acompañada de un ave exótica (ilustración 5-65)¹⁷². Suponemos que al discófilo de música clásica, más interesado en la música que en el significado de la carátula, pasará como inadvertida la posible lectura de esta escena. Por nuestra parte, al definir ese atributo y, al tener en cuenta el estilo galante burgués y suntuoso de la obra de León Garrido, pensamos que es arriesgado relacionar esta ave exótica con una meretriz en la *Dama y el papagayo*. En este caso, sugerimos que el ave simboliza el sentido del oído desde la perspectiva del estilo barroco, como sucede por ejemplo en la obra de Pedro Pablo Rubens titulada precisamente *El oído* (h. 1617), donde aparecen un grupo de aves exóticas al fondo de dicha representación pictórica. De cualquier manera, quizá la pintura de León Garrido fue escogida sin premeditación enunciativa alguna y no vemos una asociación obvia entre la obra pictórica presente en la portada del disco y la *Iberia* de Albéniz. Existe también un cierto desequilibrio entre la pintura y los títulos ya que la imagen resulta algo cargada e impide distinguir claramente el texto en tinta azul.

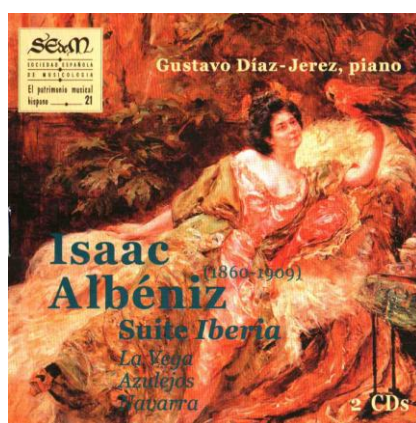


Ilustración 5-65 Gustavo Díaz-Jerez, SEdM, versión integral en CD

¹⁷¹ M. Rojas Mix, *El imaginario...*, p. 356.

¹⁷² Gustavo Díaz-Jerez (int.), *Isaac Albéniz (1860-1909: Suite Iberia, La Vega Azulejos, Navarra* [CD], SEdM, El patrimonio musical hispano 21, D.L. GC-035-2009. Referencia de la ilustración: La imagen fue escaneada del ejemplar comprado por el autor de este trabajo de investigación.

Podríamos añadir lo curioso y sorprendente que fue descubrir que la Sociedad Española de Musicología haya permitido que *Iberia* apareciera como “Suite Iberia”, tomando en cuenta que la segunda acepción es la que corresponde a la transcripción para orquesta que Albéniz pensaba realizar; sin embargo, no contó con el tiempo para ello debido a su muerte prematura.

En esta sección hemos hecho un recorrido por la vestimenta asociada a *Iberia*. Es destacable el alto número de portadas que incluyen posturas del baile flamenco, aunque no extraordinario si pensamos que los propios dibujos de Laura Albéniz para la edición Mutuelle de la partitura, contenían mujeres con atuendos andaluces (véanse las ilustraciones 4-2 y 4-3). Además, hemos visto también como los diseñadores han encontrado un punto de unión entre los cartones de Goya y la *Iberia* de Albéniz, sugiriendo con ello que ambas muestras han superado y personalizado las corrientes artísticas imperantes en su tiempo. Por último, hemos comentado la femineidad y sensualidad de algunas carátulas de *Iberia*, en las cuales por medio del simbolismo de los colores en combinación con detalles de obras sugerentes, los diseñadores intentan seducir al posible comprador a través de la belleza estética.

5.3 TEMÁTICAS ESPECÍFICAS

5.3.1 Religión

Incluimos en esta sección las portadas de discos que permiten una rica lectura enunciativa y abordan de modo ingenioso temáticas que se relacionan con aspectos específicos como es la religión, tal y como ocurre a manera de tópico en la tercera pieza de la colección, ‘El Corpus Christi en Sevilla’. Otro tema específico es la inclusión de imágenes en las carátulas provenientes del mundo taurino y, por medio del simbolismo, en Lavapiés se insinúa una dificultad indomable. Un último argumento son las portadas que hacen referencia a los molinos de viento del área de Consuegra, escenario clave del Quijote de la Mancha. La novela literaria que, por un tiempo tentó al compositor para escribir una obra cervantina, no fue realizada de manera orquestal sino, a través del piano, como sugiere el Profesor Jacinto Torres.

En enero de 2007 el sello Calliope publica la versión integral del pianista Olivier Chauzu. La portada incluye una ilustración del dibujante madrileño Alfredo Boto y en ella se aborda la temática de la Semana Santa (ilustración 5-66)¹⁷³. Esta representación se podría inscribir dentro del estilo Naif en cuanto a la forma de esbozar el tema y al uso de los colores azul y verde correspondientes al cielo y la vegetación, que iluminan y le restan seriedad al violeta púrpura del tapete y al negro del capirote¹⁷⁴.

¹⁷³ Olivier Chauzu (int.), *Isaac Albéniz: Iberia* [CD], Francia, Calliope, CAL 9398.9, © © 2007. Referencia de la ilustración: “Iberia [Doppel-CD]”, Calliope (Harmonia Mundi). [www.amazon.de](http://www.amazon.de/imagen:51CjDNHO3uL._SS400_) imagen: ‘51CjDNHO3uL._SS400_’, http://www.amazon.de/Iberia-Olivier-Chauzu/dp/B0015XQED8/ref=sr_1_1?ie=UTF8&s=music&qid=1246718266&sr=1-1 [consulta: 4 julio 2009].

¹⁷⁴ Existen pequeñas divergencias entre las imágenes de las ilustraciones 5-66 y 5-67 en cuanto a la paleta de colores. Sin embargo, no comentamos más sobre ellas debido a que aparecen en dos medios distintos, uno impreso y el otro digital, por lo que es complicado ahondar más sobre dicha cuestión.

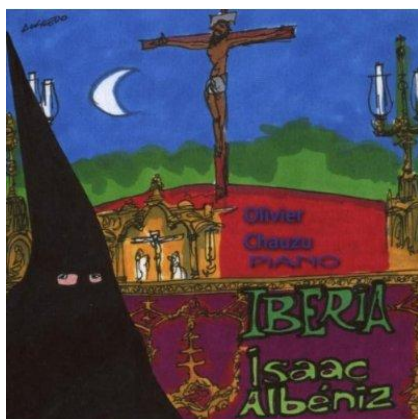


Ilustración 5-66 Olivier Chauzu, Calliope, versión integral en CD

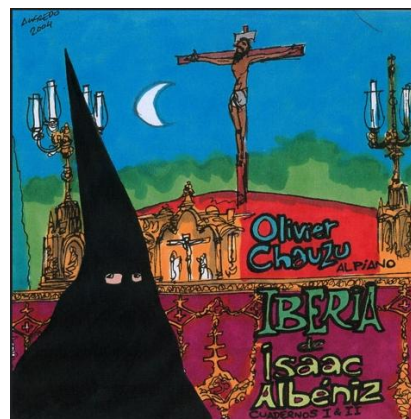


Ilustración 5-67 Alfredo Boto, portada inicial

En la ilustración 5-67 aparece la portada de la grabación de *Iberia* colgada en la página electrónica del diseñador¹⁷⁵. Este dibujo es ligeramente diferente a la representación definitiva aparecida en el álbum (ilustración 5-66) ya que, el nombre del pianista está escrito con tinta verde y presenta otra tipografía. El rótulo del instrumento incluye el artículo “al” y el texto principal, la preposición “de”. La firma del artista aparece acompañada del año de realización (2004) y además, contiene el subtítulo “cuaderno I y II” en tinta negra debajo del título.

La imagen incluida en este registro pudiera considerarse como una ilustración conceptual. A ese respecto valdría la pena incluir aquí la definición de tal calificativo:

La ilustración conceptual puede definirse como aquella que no está obligada a ceñirse a los datos proporcionados por un texto, un argumento literario o una información, sino que desarrolla una idea personal nacida de las consideraciones que hace el ilustrador acerca del tema que se le propone ilustrar. La ilustración conceptual es esencialmente creativa y buena parte de su éxito radica en la originalidad del estilo del ilustrador. Una imagen conceptual debe ser gráficamente atrevida y captada con mucha avidez, pero no tiene que condicionar la lectura ofreciendo un enfoque demasiado personal. Sea cual fuere el estilo del ilustrador, debe tener calidad gráfica [...]. La ilustración conceptual crea un clima de lectura o da expectativas al lector acerca de lo que puede encontrar en el texto [en este caso en la grabación], además de ofrecer un atisbo general del contenido¹⁷⁶.

En ese sentido, se hace una alusión a la tercera pieza, ‘Corpus Christi en Sevilla’, donde Albéniz recrea esta festividad desde el punto de vista musical. Hemos de hacer aquí un paréntesis para indicar que la referencia al tema del Corpus Christi apareció con anterioridad en la portada de la versión incompleta de *Iberia* realizada por José Tordesillas, producida por Philips y editada por Fonograma en 1982.

¹⁷⁵ En el enlace <http://www.alfredoboto.com/clientes/calliope/calliope.php> correspondiente a la página personal de Alfredo Boto, se puede consultar la imagen de la ilustración 5-67. También, se pueden observar algunos bocetos a lápiz de otras carátulas de discos realizadas por encargo del mismo sello discográfico [consulta: 4 mayo 2010].

¹⁷⁶ D. Sanmiguel, *Todo sobre la técnica...*, p. 10.



Ilustración 5-68 José Tordesillas,
versión parcial en LP

La carátula incluye la pintura costumbrista del pintor sevillano Manuel Cabral y Aguado Bejano (1827-1891) titulada *Procesión del Corpus en Sevilla* (1857)¹⁷⁷, la cual recrea una procesión con motivo de esta fiesta centenaria (ilustración 5-68)¹⁷⁸. Dicha temática también aparecerá en la fotografía que representa la grabación de Yoram Ish-Hurwitz (ilustración 5-69) donde la lente captura una peregrinación.

Antes de pasar a nuestra lectura de la portada de la versión de Chauzu, incluimos aquí el comentario del propio ilustrador sobre su trabajo para la compañía Calliope: «son ya 3 los discos del genial pianista franco-español Olivier Chauzu los que van ilustrados con mis dibujos para el sello discográfico Calliope. Hasta el momento me he sumergido en los apasionantes mundos de Albéniz, Dukas y Schumann con gran éxito de crítica»¹⁷⁹. Es importante hacer notar que el artista enfatiza que se ha imbuido en las realidades de estos músicos para generar sus ilustraciones¹⁸⁰.

También incluimos el comentario del pianista dado en una entrevista para la revista electrónica *Pianobleu* sobre la obra del artista Alfredo Boto incluida hasta ese momento en dos de sus grabaciones:

Pianobleu: Usted ha vuelto de nuevo a elegir una ilustración de Alfredo Boto con connotación religiosa o al menos mística ¿Por qué esta elección también para Dukas?

Olivier Chauzu: Iberia es una suite de evocaciones de una España conformada por tres religiones monoteístas: la judía, la cristiana y la islámica. Y la imagen del penitente católico de Semana Santa elegida por Alfredo es, fuera del cliché muy albeniziano de un

¹⁷⁷ En décadas pasadas esta obra pictórica se exhibió en el Casón del Buen retiro de Madrid.

¹⁷⁸ José Tordesillas (int.), *Isaac Albéniz: Suite Iberia (selección)* [reedición: disco de 33 rpm], Madrid, Fonogram 68 51 114, D.L. 1982. Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores. Es una reedición del original de 1959. Referencia de la ilustración: Cedrich06.1, "José Tordesillas ALBENIZ IBERIA/French LP PHILIPS MONO", Barsac (France métropolitaine), www.ebay.fr imagen: '!BnTizP!CGk~\$(KGrHqYH-DQEtYRCSF7jBLi+T8FOQ~~_12', http://cgi.ebay.fr/Jose-Tordesillas-ALBENIZ-IBERIA-French-LP-PHILIPS-MONO_W00QitemZ260561421635QQcmdZViewItemQQptZFR_VC_Vinyle?hash=item3caaabc543 [consulta: 7 abril 2010].

¹⁷⁹ Las portadas y este texto se pueden consultar en su sitio Web personal www.alfredoboto.com. y en el enlace <http://www.alfredoboto.com/clientes/calliope/calliope.php> [consulta: 4 mayo 2010].

¹⁸⁰ En el diseño gráfico como en muchas otras profesiones, existen distintas manera de llevar a cabo un proyecto. Para mayor información sobre este tipo de procesos mentales desde la propia experiencia de los diseñadores véase el libro: Matte Cossu, *1.000 trucos para diseñadores gráficos. 100 creativos nos revelan sus secretos*, Barcelona, Promopress, 2010.

cielo azul español, muy sugerente de esa oscuridad que está presente, así como de todos los otros colores, en la Suite Iberia. Para la carátula de Dukas, me encanta esta imagen pagana y anacrónica del Dios Pan mirando con nostalgia hacia atrás de él, su mirada activa se posa sobre la tumba de Debussy adornada con una cruz cristiana. Mucho misticismo se desprende de estos dos diseños de Alfredo Boto. Tanto Albéniz como Dukas tienen una carga mística: toda música tiene un significado contemplativo de todos modos, se ve fácilmente, sea usted creyente o ateo (yo soy y me reivindico ateo)¹⁸¹.

Chauzu llama la atención acerca del misticismo presente en esta música y sobre todo enfatiza la ‘oscuridad’ que sugiere *Iberia*, aspecto marginado en las carátulas relativas a esta obra para piano. Respecto a esta circunstancia valdría decir que, al momento de componer esta colección de piezas, Albéniz ya se encontraba muy enfermo y tanto el pianista Guillermo González como el musicólogo Jacinto Torres han mencionado que ello tuvo su reflejo en el carácter de la música y en la caligrafía de pulso irregular visible en el manuscrito de *Iberia*.

Guillermo González se expresa así en relación con este tópico en una conversación publicada en la revista *Scherzo piano*: «recuerdo que escoció mucho cuando yo dije en alguna entrevista que la Iberia era una obra triste, que venía desde abajo. [...] uno se da cuenta que fue escrita por un señor que se estaba muriendo. Para mí, Iberia es un testamento escrito desde la cama [...]»¹⁸². Además, González se queja que al parecer, el creador español, a los ojos ajenos, tiene que expresarse musicalmente siempre de manera festiva:

Los españoles parece que morimos sin pena, viendo como se nos va la vida, y eso no tiene derecho a manifestarse en la música. Si alguien quisiera coger y analizar cada uno de los temas de la Iberia, para ver dónde hay un tema que sea abierto, optimista: si no es el principio de Eritaña con la sevillana, no se me ocurre más... Pero ahí mismo tiene un segundo tema que es un agobio, que parece escrito por alguien angustiado, con esos silencios tremendos... yo eso lo veo así y, desde luego, me ha cambiado el mundo¹⁸³.

Por su parte, Jacinto Torres comenta sobre el elemento visual que unifica los números de *Iberia* dentro del manuscrito: «es ese rasgo quebradizo, tembloroso pero firme, que revela la huella del dolor, del sufrimiento físico que acosaba a nuestro compositor; la voluntad de Albéniz de mostrar a los demás sólo lo mejor de sí queda traicionada por el trazo trémulo de esas ligaduras, esas barras, esos reguladores de línea tortuosa y esforzada»¹⁸⁴.

¹⁸¹ “Olivier Chauzu Paul Dukas” [Entrevista a Olivier Chauzu]. en *Pianobleu* [versión electrónica]. <http://www.pianobleu.com/> Disponible en: <http://www.pianobleu.com/actuel/disque20080401.html> [consulta: 4 julio 2009]. Texto original: «Vous avez de nouveau choisi une illustration d'Alfredo Boto à connotation religieuse ou du moins mystique pourquoi ce choix aussi pour Dukas? —Iberia est une suite d'évocations d'une Espagne pétrie des trois religions monothéistes, la juive, la chrétienne et l'Islam, et l'image du pénitent catholique de la Semaine Sainte qu'a choisie Alfredo est, au-delà du cliché très albenizien du ciel bleu espagnol, très évocatrice de cette noirceur qui est présente, de même que toutes les autres couleurs, dans la suite Iberia. Pour la couverture de Dukas, j'aime beaucoup cette image païenne et anachronique du dieu Pan regardant avec nostalgie derrière lui, son regard allant se poser sur le tombeau de Debussy, rehaussé d'une croix chrétienne. Beaucoup de mysticisme se dégage de ces deux dessins d'Alfredo Boto. Autant Albéniz que Dukas ont une portée mystique: toute musique a de toute façon une portée mystique, on s'en aperçoit facilement, que l'on soit croyant ou athée (je suis et me revendique athée)».

¹⁸² J. L. Pérez de Arteaga, “Desentrañando la música...”, p. 39.

¹⁸³ J. L. Pérez de Arteaga, “Desentrañando la música...”, p. 39.

¹⁸⁴ J. Torres Mulas, *Iberia de Isaac Albéniz...*, p. 10.

Al tener en cuenta los comentarios de los pianistas, del musicólogo y del ilustrador de los párrafos precedentes, pensamos que esta carátula sería la primera en la historia visual asociada a *Iberia* que intenta reflejar a través del penitente el sacrificio tanto del compositor como del intérprete al crear e interpretar esta obra.

Entre los símbolos católicos incluidos en esta ilustración destaca en la parte central un crucifijo, alegoría del sacrificio, que en lo alto del mástil incluye el letrero reservado a la inscripción INRI (Jesús de Nazaret, rey de los judíos) pero cuyo lema no aparece aquí debido al tipo y tamaño del pequeño formato. Además, las velas no están encendidas. De manera complementaria, los colores juegan un papel importante dentro del simbolismo religioso. El rojo púrpura (morado) simboliza la penitencia. El rojo indica la realeza de Cristo y también su sangre derramada en la Pasión. El negro es el color del dolor, representativo del Viernes Santo. Por otra parte, elementos como los candelabros, el mantel sobre el altar, ayudan a completar la escena de esta portada.

Un elemento interesante que presenta esta ilustración es la luna menguante. Tradicionalmente dentro de la Iglesia católica el simbolismo asociado a la luna es de sacrificio. Este cuerpo celeste se relaciona además con la crucifixión de Cristo, debido a que los evangelios sinópticos de la Biblia mencionan un eclipse diurno de tres horas de duración durante la crucifixión. Dentro de la historia del arte existe una pintura que bien nos ayuda al menos a decir que la incursión de este astro en el arte de corte religioso no es nueva. Se trata de la obra “La crucifixión” del pintor flamenco Jan van Eyck (c. 1390-1441)¹⁸⁵ que en conjunto con “El Juicio Final” forman un díptico¹⁸⁶. En la pintura del ala izquierda aparece una representación de la luna, en su fase de cuarto menguante, en la parte baja derecha del cielo. Según Scott Montgomery *La crucifixión* de Jan van Eyck muestra la primera representación naturalista de la luna. Un antecedente de esta obra es la miniatura titulada *La muerte de Cristo* de los Hermanos Limborg, aunque ella exhibe una luna simbólica a la derecha del cuadro¹⁸⁷.

Otro componente a destacar es el ciprés que aparece en la orilla izquierda de la ilustración de la grabación. Este árbol está relacionado en algunas culturas con el concepto de la vida, al evocar la resurrección y la inmortalidad. Está presente en cementerios, aunque también es posible encontrarlo en recintos históricos como en el ‘Paseo de los cipreses’ en el Generalife de la Alhambra en Granada.

El ciprés es, al mismo tiempo, un símbolo de la generación, de la muerte y del alma inmortal. Pero, sobre todo, en su calidad de árbol perenne, siempre verde, perfumado, de

¹⁸⁵ Una copia traspasada en lienzo de esta obra con temática religiosa se encuentra expuesta en el Metropolitan Museum of Art de la ciudad de Nueva York, USA. Eyck, Jan van, *The Crucifixion; The Last Judgment*. [óleo sobre canvas, transferido de Madera, ca. 1430]. www.metmuseum.org/Works_of_Art/collection_database/european_paintings/the_crucifixion_the_last_judgment_jan_van_eyck_and_workshop_assistant/objectview.aspx?OID=110000722&collID=11&dd1=11 [consulta: 5 mayo 2010].

¹⁸⁶ La definición de “díptico” según la versión electrónica de la 22 ed. del Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua es la siguiente: «Cuadro o bajo relieve formado con dos tableros que se cierran por un costado, como las tapas de un libro». [www.rae.es](http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=d%C3%ADptico) Disponible en: http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=d%C3%ADptico [consulta: 28 mayo 2010].

¹⁸⁷ Para mayor información sobre estas dos obras véase el sexto capítulo titulado “The first drawings of the lunar surface” del libro: Scott L. Montgomery, *The moon and the Western imagination*, Tucson (Texas), University of Arizona Press, 1999, pp. 83-97.

madera incorruptible como la del cedro, ha tomado una significación funeraria. Ya desde los tiempos paganos, se asocia con la idea de la muerte. Por su follaje oscuro y por su tronco, que, si se corta, jamás vuelve a crecer —otras ideas que lo relacionan con la muerte—, el ciprés aparece esculpido en numerosas tumbas cristianas¹⁸⁸.

Ya que tocamos el tema del arte y el jardín Al-andaluz nos parece indicado incluir un extracto de una carta escrita por Albéniz y dirigida a Enrique Moragas, donde el joven compositor describe lo que intenta capturar de la Granada y su intención de convertir dicha añoranza en sonidos que dio como resultado la pieza que lleva por título el nombre de esa ciudad:

Creo que Granada, donde estoy, “es el tesorero de la música andaluza”. [...] Debo confesar que no puedo narrar de otro modo mi permanencia en esta tierra de ensueño, más que componiendo. Vivo y escribo una Serenata romántica hasta el paroxismo y triste hasta el desespero, entre el aroma de las flores, la penumbra de los cipreses y la nieve de la Sierra.

Yo a mi Granada la subtitulo Serenata. Resultará ello quizá un poco romántico y acaso poco práctico: pero ¡qué le vamos a hacer! Estuve tentado de poner como subtítulo Recogimiento espiritual. Indudablemente se me hubiera tildado de pretencioso. Dejémoslo en Serenata y alejemos de la visión que de Granada tienen muchos, contemplándola a través de bailaoras que expanden por el tablado el amplio vuelo almidonado de la gran cola del vestido de batista. Granada no es eso, [...] la Granada que yo pretendo dar a conocer a mis paisanos, los catalanes, debe ser en este momento todo lo contrario. Quiero la Granada árabe, la que toda es arte, la que toda me parece belleza y emoción y la que puede decir a Cataluña: Sé mi hermana en arte y mi igual en belleza¹⁸⁹.

Llama la atención que Albéniz intente retratar esa mezcla de tristeza desesperada entre la “penumbra de los cipreses” y “el aroma de flores”. Es destacable que ya desde aquel entonces su intención estética es la de dar a conocer la Granada árabe, llena de arte, belleza y emoción alejada de la visión exótica que de esta cultura se tenía. Este tipo de declaraciones del músico en una etapa temprana de su carrera como compositor viene a desmitificar la imagen que los primeros biógrafos-musicólogos intentaron dar al decir que sin su exilio en París y el contacto con músicos como Debussy no hubiera llegado a componer su obra de madurez. Si bien es cierto que el haber vivido en la capital cultural del mundo en esa época, como lo era París en aquel entonces, abrió sus horizontes y le permitió conocer la música moderna y sus procedimientos, pensamos que su intención de ofrecer una música española que se acercara a la verdad la tuvo desde que era muy joven. Al final de su vida fue justamente él quien a través de su obra madura para piano permitió a la gente de su época, especialmente a la sociedad parisina, conocer el verdadero folclore de su patria que tanto se alejaba de las caricaturas musicales producidas por sus colegas franceses que, aunque capturan la esencia y son obras de arte en sí mismas, no pueden ser catalogadas como música folklórica auténticamente española ni representan un estadio superior de lo que Albéniz quiso y no pudo lograr, como algunos estudiosos han sugerido¹⁹⁰.

¹⁸⁸ Otras acepciones señaladas también por Pérez-Rioja son: «En la simbología del cristianismo, significa también la angustia, la inmortalidad o la mansedumbre. // En heráldica, simboliza elevados y nobles sentimientos, como la idea de incorruptibilidad». En: José Antonio Pérez-Rioja, *Diccionario de símbolos y mitos: las ciencias y las artes en su expresión figurada*, Madrid, Tecnos, 1962, p. 112.

¹⁸⁹ Rafael Moragas, “Epistolario inédito de Isaac Albéniz”, *Música*, 1938, pp. 38-44.

¹⁹⁰ Por ejemplo, Adolfo Salazar menciona que «Lo que Albéniz no pudo conseguir fue el haber llegado a manejar esa ‘materia’ [sonora] con independencia, libertándola de fórmulas y procedimientos formales incompatibles con la exigencia natural de la nueva pasta sonora. [...]»

En el diseño de la carátula, los títulos incluidos son el nombre del intérprete, el instrumento, la obra y el compositor. A nivel enunciativo, desde el punto de vista formal, el problema estriba en la colocación adecuada del texto dentro de la composición. Para este ejemplo, el nombre del músico aparece sobre la pared roja justo debajo donde se incrusta el crucifijo y al lado de la representación de una Iglesia. Por otro lado, el penitente que mira directamente al espectador nos hace preguntar si debajo del capirote pudiera estar el rostro del pianista. La contraportada presenta en la esquina superior izquierda una fotografía de reducido tamaño del intérprete, en una pose que pudiera confundirse por arrogante debido a la expresión de la cara y el ángulo de la misma. La fotografía fue tomada por Patricia Camus. De manera complementaria, las etiquetas de los dos discos compactos incluyen un retrato de Albéniz.

Otro ejemplo destacado en esta línea de diseño es el primer disco de la integral de *Iberia* que Yoram Ish-Hurwitz grabó en 2008. El digipack de seis caras incluye interesantes fotomontajes con imágenes relacionadas a temáticas andaluzas, entre ellas la procesión religiosa. El libreto contiene nueve fotografías en sus 16 páginas.

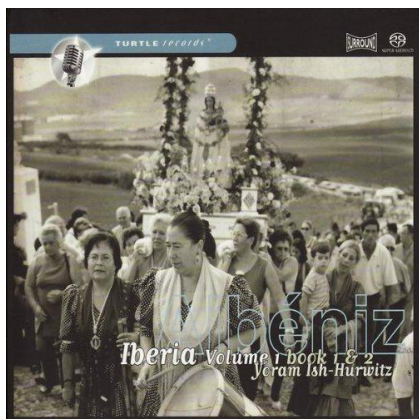


Ilustración 5-69 Yoram Ish-Hurwitz, *Iberia* vol. 1, carátula



Ilustración 5-70 Yoram Ish-Hurwitz, *Iberia* vol. 1, digipack, imagen 5

La portada del primer volumen presenta una procesión (ilustración 5-69)¹⁹¹. Se aprecia una mujer que toca el tambor, elemento descrito musicalmente por

Aquí radica la debilidad «intrínseca» de *Iberia*. [...]. La *Iberia* albeniziana estimuló a Debussy para continuar cultivando su españolismo imaginativo y para mostrar al mundo lo que por ese camino —en el que Albéniz había puesto un pie y no pudo, tristemente, seguir— podría conseguirse, sobre todo lo que podrían conseguir marchando por él los nuevos músicos españoles». En: Adolfo Salazar, *La Música contemporánea en España*, Madrid, Ediciones la nave, 1930, p.153.

También valdría mencionar que el propio Manuel de Falla en su admiración por Debussy, le otorga un papel importante a la influencia de este compositor francés sobre Albéniz. Esta cuestión ha sido abordada por Paul Mast en su tesis doctoral y ha sido también sopesada por Jacinto Torres quienes no deja pasar por alto este asunto y ponen la valoración de Falla en su justa medida. Para mayor referencia de lo comentado en este párrafo véanse: Manuel de Falla, *Escritos sobre música y músicos. Debussy, Wagner, Canto Hondo*, 3 ed. ampliada, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, p. 154.; Paul Buck Mast, *Style and structure in Iberia by Isaac Albéniz* [Tesis doctoral, PhD], Universidad de Rochester, Eastman School of Music, Ann Arbor, Xerox University Microfilms, 1974, pp. 58-66.; y, Jacinto Torres Mulas, *Iberia de Isaac Albéniz...*, p. 35.

¹⁹¹ Yoram Ish-Hurwitz (int.), *Albéniz: Ibéria vol 1, book 1 & 2* [SACD], UE, Turtle Records TR75529, © 2009 Turtle Records/Edison Production Company, © Yoram Ish-Hurwitz. Las

Albéniz en los compases iniciales del ‘Corpus Christi en Sevilla’. Una de las fotografías plasmadas dentro del propio digipack muestra una procesión de niños capturada por la lente de Rob Becker, que sugiere la alta devoción religiosa por parte de la comunidad cristiana de Andalucía (ilustración 5-70).

Por otra parte, el folleto presenta también dos fotografías interesantes. La primera de ellas, correspondiente a la página 3, superpone la imagen de una Virgen con dos mujeres vestidas de negro luciendo la mantilla, accesorio tradicional propio de las grandes celebraciones religiosas, como la Semana Santa, junto a dos maniquíes que visten trajes negros y a los cuales les falta la cabeza. Esta última circunstancia es llamativa debido a lo elaborado de los atuendos de las figuras femeninas, creándose una lucha de fuerzas a nivel formal entre los sujetos partícipes de este montaje fotográfico (ilustración 5-71).

Aunque esta composición es una propuesta novedosa, podemos encontrar dentro de la historia del fotomontaje manifestaciones primarias de figuras sin cabeza. Un ejemplo de ello es *El decapitado* de Moliné y Albareda, de 1889, descrita por Jacob Bañuelos de la siguiente manera: «[En este fotomontaje] observamos a un hombre elegantemente vestido que entrega su cabeza en una bandeja, irónica interpretación de la condición del sujeto ante la sociedad de su tiempo»¹⁹².



Ilustración 5-71 Yoram Ish-Hurwitz, Iberia vol. 1, folleto, imagen 2



Ilustración 5-72 Yoram Ish-Hurwitz, Iberia vol. 1, digipack, imagen 6

La segunda (ilustración 5-72) es también un fotomontaje donde en un primer plano el pianista se encuentra con la procesión representada en la ilustración 5-70. En un segundo plano se aprecia el Puente de Isabel II, conocido popularmente como Puente de Triana. Este viaducto y la semblanza en el fondo de

imágenes incluidas en las ilustraciones 5-69, 5-70, 5-71 y 5-72 fueron escaneadas del ejemplar comprado por el autor de este trabajo de investigación.

¹⁹² J. Bañuelos Capistrán, *Fotomontaje...*, pp. 37-38. En dicho libro aparece otro arcaico ejemplo fotográfico de autor anónimo y realizado en la década de 1860 con una representación más dramática como pudiera ser la decapitación de una mujer a manos de su marido. Véase también la carátula del LP ‘Upstairs at Eric’s’ del artista Yazoo, producido por *Mute* en 1982, cuya portada incluye una fotografía de Joe Lyons donde dos maniquíes aparecen sentados en sillas frente a frente. Lo extraño es que las piernas están separadas del tronco de los cuerpos que fueron sorprendentemente situados sobre la mesa. En: Roger Dean; David Howells (comp.), *Album cover album*, v. 3, (textos Colin Greenland; Bob Fisher; coord. Karen Bromley.), Limpsfield (UK), Dragon's World, 1984, p. 116.

unos edificios, le otorgan una sensación de relieve a la composición visual. Esto se debe a que «aunque las fotografías son siempre bidimensionales, existen medios de añadir profundidad y simular la tercera dimensión que falta. De hecho, añadir profundidad a las fotografías es una de las técnicas que el fotógrafo debe trabajar continuamente, para que las imágenes constituyan algo más que un simple recorte de cartulina»¹⁹³. En esta segunda imagen destaca la altura del capirote de penitente que guía la procesión.

Según el libro *Todo sobre la técnica de la ilustración. Manual imprescindible para el artista*, «el fotomontaje es una de las grandes novedades que aportó la ilustración del siglo XX»¹⁹⁴. Más aún, esta técnica fotográfica es una realidad que inunda los medios de comunicación desde los años noventa, transformando, falseando y creando nuevas realidades. En ese sentido, las imágenes que acompañan a este registro sonoro son manifestaciones culturales de nuestra época aplicadas a un producto discográfico de música clásica.

5.3.2 Mundo taurino

La tauromaquia ha estado presente en la cultura española de manera permanente y, en ese sentido, se podría hacer una analogía entre el peligro que entraña una corrida de toros y el riesgo que *Iberia* supone para aquel pianista que se tome a la ligera la interpretación de la integral. Tanto el torero como el músico pueden, en un súbito momento, tener un accidente de graves consecuencias si adoptan una confianza excesiva y desdén por ambos retos.

Comencemos por decir algo sobre la aparición de esta temática en algunas críticas musicales. En primer lugar, nos gustaría citar una incluida en la revista *Ritmo* que contiene un comentario que hizo Fernando López Lerdo de Tejada a la interpretación en concierto de *Iberia* por Esteban Sánchez, dentro de los festejos dedicados a Albéniz en 1960:

En la Sociedad Filarmónica de Madrid, Esteban Sánchez Herrero nos dio una excelente versión de los cuatro cuadernos de la *Suite Iberia*. Trabajo agotador para una sola sesión. Esteban Sánchez demostró hallarse en condiciones de “lidar” estos cuatro difíciles hermosos Miuras que son los cuadernos de la *Iberia*. Al final, no dio la vuelta al ruedo porque la sala era cuadrada, pero mereció darla¹⁹⁵.

El crítico señala que la interpretación de la integral de *Iberia* es una faena agotadora y recurre al recurso de la analogía para enfatizar la sublime versión del pianista extremeño en términos taurinos. Ello se percibe en el hecho que el comentarista menciona un tipo especial de toro, los de la ganadería Miura. Toros de lidia legendarios conocidos por ser difíciles de torear, por tener un linaje de reminiscencias astrales y por haber matado varios toreros famosos¹⁹⁶. Dicha

¹⁹³ J. Hedgecoe, *Cómo hacer...*, p. 40. En la imagen que nos ocupa, se recurrió al fotomontaje para crear esa sensación de profundidad.

¹⁹⁴ D. Sanmiguel, *Todo sobre la técnica...*, p. 9.

¹⁹⁵ Fernando López Lerdo de Tejada, “4 homenajes a Isaac Albéniz. Fuera de la crónica de Madrid”. *Ritmo*, nº 311, junio 1960, p. 5. Citado también en: Antonio Baciero, *El genial Esteban Sánchez: recuerdos, reflexiones y documentos en torno al legendario pianista español del siglo XX*, Salamanca, Caja Duero, 2007, p. 157.

¹⁹⁶ «Su mito se forjó durante las primeras décadas del siglo XX, al que acompañó su leyenda negra. De hecho, varios han sido los toreros que han perdido la vida por cornadas de un miura. El

circunstancia enfatiza la maestría del pianista frente a los complicados cuatro cuadernos de esta obra de Albéniz. Y es que *Iberia*, al igual que el toro de Miura, otorga una oportunidad a las grandes figuras que sepan estar a la altura del reto y les permite ofrecer un espectáculo de calidad¹⁹⁷.

Luis Suñén se expresa en términos parecidos al escribir acerca de lo demandante que puede ser la interpretación de esta obra completa con una analogía al mundo taurino: «Naturalmente, el esfuerzo físico es otra cuestión a tener en cuenta. Encerrarse con los cuatro cuadernos de *Iberia* es como hacerlo con seis victorinos, presentarse ante el jurado a cuerpo limpio y a ver qué pasa. La suerte o la muerte»¹⁹⁸.

Asimismo, con motivo de una serie de tres conciertos en los cuales Rafael Orozco ofreció la integral de *Iberia* en España a comienzo de 1993, el periódico ABC preludea una entrevista al músico publicada en dicho diario con las siguientes palabras: «El pianista Rafael Orozco se encierra tres veces esta semana con el toro más difícil de la música española para piano: la suite «Iberia», de Isaac Albéniz, obra cumbre que influyó de manera determinante en la Europa musical de principios de siglo»¹⁹⁹.

Justo Romero, en su crítica a la publicación de la versión integral de Marisa Montiel, emplea una idea similar para juzgar la interpretación de la primera pieza de la serie por esta pianista: «Ya desde los primeros compases de *Evocación* se anuncia esta autoridad, este entendimiento albeniciano directo y sin vericuetos, Marisa Montiel coge el inmenso *miura* de *Iberia* de frente y lo despacha con temple, arte y recursos técnicos que no se perciben apurados o estrechos»²⁰⁰.

Estas citas nos sugieren que la analogía entre el tema del toreo y la dificultad de *Iberia* ha sido utilizada en textos en varias ocasiones. A continuación, veremos la relación de dicha temática con la representación visual de esta música.

Dentro de la iconografía de la integral de *Iberia* el motivo taurino aparece por primera vez en la carátula de José Falgarona de 1956. Asimismo, está presente en la portada de una reedición en CD producida en Japón, por el sello Hispa Vox / Shinseido con el número de catálogo SGR 4001-3 (ilustración 5-73)²⁰¹. La

Espartero, Domingo Dominguín y Manolete son algunos de ellos». En: «Ganaderías: Eduardo Miura» [en línea], [www.elmundo.es](http://www.elmundo.es/toros/miura.html) Disponible en: <http://www.elmundo.es/toros/miura.html> [consulta: 10 febrero 2011].

¹⁹⁷ «Todos los grandes toreros han tenido a gala lidiar Miuras y han triunfado con ellos; porque, si es cierto que “nunca ha habido toros más peligrosos ni de más sentido”, también lo es que el número de ellos de calidad excepcional “ha sido abrumador”, lo que le ha valido ser la ganadería que más trofeos ha obtenido». Filiberto Mira, *El toro bravo*, 1979. Citado en: Aurelio Mena Hornero, “La leyenda de los Miuras”, Disponible en: <http://www.galeon.com/anilo/toreo/Miuras.htm> [consulta: 15 febrero 2011].

¹⁹⁸ Luis Suñén, “Iberia: cumbre y losa”, *Scherzo piano*, 4:35, junio 1989, p. 44.

¹⁹⁹ J. L. R., “Entrevista con Rafael Orozco”, *ABC* [Cultural], Madrid, 26/11/1993, pp. 44-45. El texto de esta cita aparece en la página 3 de dicha emisión.

²⁰⁰ Justo Romero, “Albéniz: Iberia, Navarra, Marisa Montiel, piano, Factoría autor 9398.9 (2008)”, Discos: Críticas de la A a la Z, *Scherzo*, Año XXIV, Nº 242, Junio 2009, p. 78.

²⁰¹ Alicia de Larrocha (int.), *The Art of Alicia de Larrocha. Albeniz* [reedición: CD], Japón, Hispa Vox / Shinseido SGR 4001~3, [s.a.]. Referencia de la ilustración: Brian0318jazz, “The Art Of Alicia De Larrocha - Albeniz Japan 3CD”, Subasta terminada el 15/01/2011. [www.ebay.com](http://cgi.ebay.com/ws/eBayISAPI.dll?ViewItem&item=2607189742) imagen: ‘Larrocha_Japan’, <http://cgi.ebay.com/ws/eBayISAPI.dll?ViewItem&item=2607189742> 34 [consulta: 9 enero 2011].

carátula muestra una escena costumbrista, se trata de la obra pictórica: *Patio de caballos de la plaza de toros de Madrid*, del pintor Manuel Castellanos²⁰².



Ilustración 5-73 Alicia de Larrocha, Hispavox-reedición en CD (Japón)

La carátula lleva sólo el título general: “El arte de Alicia de Larrocha” sin hacer mención específica a las obras musicales incluidas en este primer volumen de la biblioteca de música española Shinseido. La representación visual muestra un fondo de color claro sobre el que aparece además un relieve en tonos grises que es un extracto de la pintura, donde destaca el rostro del jinete que se posiciona en la misma vertical del original.

Este lienzo de Castellanos pertenece en la actualidad al Museo del Prado, data de 1853 y, al ser una obra costumbrista, expone una realidad cercana al tiempo de su creación ya que, «en esta pintura aparecen retratados los más célebres toreros y picadores del momento dentro de la antigua plaza de toros de Madrid, mandada a construir por Fernando VI e inaugurada en 1754. Estaba situada cerca de la Puerta de Alcalá y fue destruida en 1874»²⁰³. Por otra parte, constituye un documento histórico ya que dicha plaza y aquellos toreros incluidos en el cuadro: «los diestros Montes, Cúchares, Chiclanero, Chola, el Regatero y algunos otros»²⁰⁴, han desaparecido.

En realidad, no es sino un cuadro de historia contemporánea, equivalente a aquella guerra deportiva de Verdes y Azules en la Constantinopla bizantina. Allí están los dos grandes diestros del momento, Montes y Cúchares, con sus respectivas cuadrillas, y con ellos, dos grupos de caballeros enchisterados, retratos de personajes notables, junto a su héroe respectivo; otros matadores: el Chiclanero, Chola, el Regatero, figuran también, además de picadores, monosabios y otra gente menuda; el cuadro se sale del simple asunto de género para lograr categoría de testigo de una época²⁰⁵.

²⁰² Para mayor información sobre este pintor véase: Manuel Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Gaudí, 1975, pp. 146-147. Según la misma referencia esta pintura se incluyó en la Exposición Universal de 1955 (París) y obtuvo una mención en la Exposición Nacional de 1956.

²⁰³ Museo del Prado, “Castellano, Manuel Rodríguez de la Parra”, *Enciclopedia online*, <http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/castellano-manuel-rodriguez-de-la-parra/> [consulta: 25 febrero 2011].

²⁰⁴ M. Ossorio y Bernard, *Galería biográfica...*, p. 146.

²⁰⁵ José Pijoán (dir.), “Pintura y escultura españolas del siglo XIX”, en *Summa Artis: historia general del arte*, vol. 35, tomo 1, Madrid, Espasa-Calpe, 1999, p.326.

En una realidad paralela, podríamos decir que Albéniz no se conforma con crear una música “seudo-española” sino que “retrata” los giros melódicos y géneros de la música popular de su tiempo; en ese sentido, *Iberia* constituye un documento histórico. Una cita musical como la *Tarara* en el ‘Corpus Christi en Sevilla’ es fácilmente distinguible por el melómano. Sin embargo, sospechamos que muchas referencias se nos escapan, pues a diferencia de la pintura no tenemos constancia sonora de la música que Albéniz pudo haber escuchado en los cafés, tabernas y ventas, en sus múltiples viajes realizados por todo el territorio español durante la década de 1870 y 1890, por tanto no podemos identificarlos con claridad, lo que desde nuestro personal punto de vista no le quita mérito alguno a *Iberia*.

Algunos estudiosos han comparado esta obra con una tradición vernácula contemporánea o posterior a la composición de esta colección de piezas, lo cual pensamos que es un error ya que varias manifestaciones folclóricas sufrieron una transformación en las dos primeras décadas del siglo XX. Lo ideal sería poder comparar dicha obra con la tradición autóctona de la segunda mitad del siglo XIX, pero como hemos mencionado no existe vestigio sonoro del periodo que va de 1860 a 1890, donde Albéniz realmente estuvo en contacto directo con el folclor español.

Gracias a la excelsa interpretación que hace Alicia de Larrocha de la obra de Albéniz y por medio de la comercialización de esta grabación por el sello Hispa Vox / Shinseido, tanto *Iberia* como la pintura de Castellanos pueden ser conocidas y difundidas en el mercado oriental. En ese sentido, el registro sonoro funciona como un documento plural que permite la pervivencia de diversas expresiones artísticas en un solo producto.

No obstante, el mundo taurino como tema iconológico en las portadas de *Iberia* surge relativamente tarde, en 2004. Ese año es bastante productivo en cuanto a número de grabaciones, ya que se realizan un total de seis versiones integrales; quizá por lo mismo los temas iconográficos desarrollados en ellas requerían de nuevas asociaciones para llamar la atención del discófilo y generar con ello mayores ventas.

El primer pianista en acometer tal empresa en ese fecundo año es Ángel Huidobro. El diseño corrió a cargo de Arturo Martín Burgos. Su portada presenta un fotomontaje que mezcla tres elementos: un hombre al piano, una partitura y una silueta de toro (ilustración 5-74)²⁰⁶. Ese hombre es Albéniz al piano, la partitura es el manuscrito de *Lavapiés* y el toro simboliza lo indomable pero también lo arcaico del arte español.

Antes de hacer una lectura sobre esta portada valdría la pena mencionar que entre estos elementos se da una interacción narrativa. Debido a que dicho concepto pudiera escapar al conocimiento del lector incluimos una definición dada por el diseñador gráfico Timothy Samara²⁰⁷, quien precisa esa noción con las siguientes palabras:

²⁰⁶ Ángel Huidobro (int.), *Isaac Albéniz: Iberia* [CD], Madrid, Several Records SRD-298/9, © © D.L. 2004. Referencia de la ilustración: “Ángel Huidobro - Iberia CD 2 . mp3” www.tradebit.com imagen: ‘0000718116_350’, <http://www.tradebit.com/filedetail.php/89113843-iberia-cd> [consulta: 7 abril 2010].

²⁰⁷ Además de ejercer profesionalmente como diseñador gráfico, Timothy Samara es consultor en STIM Visual Communication y profesor en la School of Visual Arts, New York University.

‘Interacción narrativa’. Una sola fotografía transmite una dosis considerable de contenido semántico, significado conceptual, verbal y emocional, que probablemente incluirá mensajes no representados literalmente en ella. Situar algunas fotografías juntas aumenta su poder semántico y crea una narración en el instante en que se comparan las imágenes, ya sean yuxtapuestas o en secuencia, el espectador intentará establecer una conexión de significado entre ellas²⁰⁸.

Definido este efecto, pasemos a indagar acerca de los posibles significados de los tres elementos incluidos en esta composición. El primer componente es la silueta en tinta negra del cuello y la cabeza de un toro que da la impresión de haber sido realizada con carbón vegetal. Los ancestros de este animal han estado presentes dentro de la cultura ibérica desde tiempos remotos y su recepción paulatina como símbolo cultural universal ha recibido un mayor impulso a partir del descubrimiento de la Cueva de Altamira, declarada patrimonio de la humanidad en 1985.

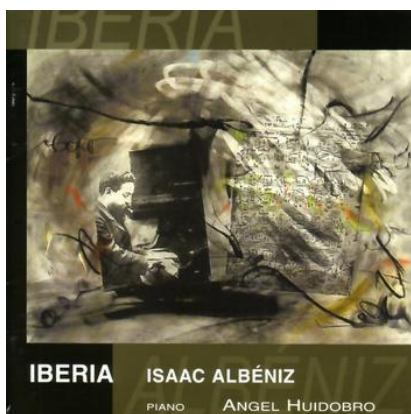


Ilustración 5-74 Ángel Huidobro, Several Records, versión en CD



Ilustración 5-75 Pintura rupestre, Cueva de Altamira

La ilustración 5-75 presenta una de las pinturas de la Cueva de Altamira, donde se aprecia la majestuosidad y fuerza del bisonte²⁰⁹. En la composición de esta portada únicamente se aprecia la silueta de un toro (ilustración 5-74). Dicho contorno sugiere una asociación cultural inconsciente relacionada con el arte rupestre. En ese sentido y con especial énfasis en la inclusión del símbolo en el mercadeo se puede decir que:

En general, el interés por los símbolos se ha ampliado y hoy se extiende más allá de los motivos tradicionales, en correspondencia con una sociedad en la que los medios de comunicación favorecen intercambios cada vez más rápidos y eficaces. [...]. Lo demuestra, entre otras cosas, el uso de imágenes que pueden considerarse simbólicas en muchos sectores, uno de ellos, y no el último, el de la publicidad²¹⁰.

Esta ciencia de la comunicación aprovecha la capacidad del ser humano para identificar objetos a partir de iconos, formas simples y abstractas. Como un

²⁰⁸ T. Samara, *Los elementos del diseño...*, p. 191.

²⁰⁹ Kalipedia, “Historia de España: Altamira” www.uy.kalipedia.com imagen: ‘20070712klphishes_6.Ies.SCO’, http://uy.kalipedia.com/historia-universal/tema/altamira.html?x1=20070712klphishes_4Kes&x=20070712klphishes_6.Kes [consulta: 10 junio 2009].

²¹⁰ Natale Spineto, *Los símbolos en la historia del hombre*, Barcelona, Lunwerg, 2002, p. 225.

ejemplo de ello, obsérvese el grado de simplificación al que llega Pablo Picasso en la serie de litografías sobre la abstracción de un toro. La última de ellas emula un toro perfectamente reconocible a pesar del poco número de trazos²¹¹.

Como segundo elemento de la portada se incluye una fotografía de Isaac Albéniz tocando al piano, tomada alrededor de 1905, año en que Albéniz empieza la composición de *Iberia* (ilustración 5-76)²¹². El retrato del compositor es similar a otra estampa original donde junto al músico aparece su hija Laura. Esta segunda fotografía forma parte del imaginario albeniziano y se puede encontrar tanto en libros, como dentro del folleto de la segunda grabación de Alicia de Larrocha y en la portada de la segunda grabación de Hisako Hiseki (ilustración 4-31). Quizá también en la carátula de la reedición e CD de Rena Kyriakou (ilustración 4-25).



Ilustración 5-76 Isaac Albéniz tocando al piano, fotografía

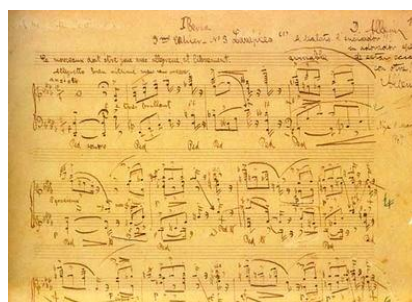


Ilustración 5-77 Manuscrito de 'Lavapiés', extracto

El tercer elemento es una reproducción de la primera página de la octava pieza de la colección, *Lavapiés* (ilustración 5-77)²¹³. En el fotomontaje de la carátula es difícil decir qué edición se utilizó para la composición de la portada. No obstante, en la contraportada del folleto aparece una fotografía del pianista sentado frente al instrumento mirando el facsímil publicado por Guillermo González²¹⁴.

Este número presenta una forma musical canónica; sin embargo, el tratamiento armónico y la gran cantidad de notas de adorno hacen de ella quizá una composición puntillista con aristas cubistas. Desde el punto de vista pianístico

²¹¹ Véase la obra de este artista titulada: "Raspador y pluma sobre piedra (11.º estado (Mourlot); 14.º estado (Baer)). Papel vitela Arches con filigrana" en el sitio Web de la Fundación Picasso y cuyo enlace es: http://fundacionpicasso.malaga.eu/opencms/opencms/fundacionpicasso/portal_en/menu/submenus/seccion0001/secciones/obras/obragrafica/obra0055 [consulta: 20 abril 2010].

²¹² Biblioteca de l'Orfeó Català, "Isaac Albéniz [Tocant el piano]" [fotografía b/n, 17 x 22,5 cm], Collections digitals. Fotografia, image/jpeg, 2008. www.palaumusica.org imagen: 'getimage'. http://bibliotecadigital.palaumusica.org/cdm4/item_viewer.php?CISOROOT=%2Frefratre&CISOPTR=3&DMSCALE=23.87585&DMWIDTH=600&DMHEIGHT=600&DMMODE=viewer&DMFULL=0&DMOLDSCALE=5.96896&DMX=0&DMY=0&DMTEXT=&DMTHUMB=1&REC=2&DMROTATE=0&x=0&y=0 [consulta: 25 abril 2010].

²¹³ Isaac Albéniz, "Iberia: Lavapiés" [T₁₀₅] [manuscrito], Niza, 1906. Depositado en: Museu de la Música (Barcelona). Referencia de la ilustración: Boccanegra, "(86) Luis Fernando Pérez: Albéniz-Iberia", www.xavisuescun.blogspot.com/ [Isaac Albéniz. *Lavapiés*. Manuscrito, extracto] imagen: '07_a', <http://xavisuescun.blogspot.com/2009/03/86-luis-fernando-perez-albeniz-iberia.html> [consulta: 14 junio 2010].

²¹⁴ Guillermo González (ed.), *Iberia* (Isaac Albéniz) [Revisión integral; ediciones: facsímil, urtext y revisada], Madrid, Editorial de Música Española Contemporánea: Española de Ediciones Musicales Schott, 1998.

es un fragmento musical de complicada ejecución que conlleva un riesgo implícito. Por un lado, si se interpreta de manera adecuada tendrá un buen efecto pero, por otro, si el pianista se ve sobrecogido por las dificultades técnicas de la interpretación, se derrumbaría totalmente. En ese sentido, se puede hacer una analogía con el mundo taurino al decir que si el lidiador se ve superado por el toro y ello deriva en un accidente, las consecuencias pueden ser graves.

Albéniz fue en su juventud un pianista con una carrera internacional sobresaliente y creemos que era consciente al momento de la composición de la dificultad que *Iberia* presentaba dentro del panorama pianístico de su época. En una carta dirigida a Joaquín Malats, el compositor se expresa de la siguiente manera sobre las piezas del tercer cuaderno, en el cual se incluye ‘Lavapiés’:

Acabo de terminar bajo tu directa influencia de intérprete maravilloso el tercer cuaderno de *Iberia*: [‘El Albaicín’, ‘El Polo’ y ‘Lavapiés’]; creo que en estos números he llevado el españolismo y la dificultad técnica al último extremo y me apresuro a consignar que tú tienes la culpa de ello; con que ya sabes lo que te espera [...] ²¹⁵.

En el extracto de esta carta el compositor termina advirtiéndole al pianista a lo que se enfrentará. Por otro lado, el autor escribe en el manuscrito de *Lavapiés*: “Esta obra debe ser tocada con júbilo y libremente” ²¹⁶. Este comentario pudiera parecer irónico al referirse a una de las piezas más difíciles de la colección y, en ese sentido, bien vale la pena incluir aquí la opinión del musicólogo Gabriel Laplane que sobre ‘Lavapiés’ expresó:

[Esta pieza] plantea al ejecutante problemas difíciles. A la sola vista de ese pentagrama rayado y acuchillado de accidentes, de ese desfile de tresillos, de esos saltos y de esas cabalgatas de acordes vertiginosos, ¿cómo interpretar semejante trozo «con alegría y libremente» como lo desea el autor? Y sobre todo que la contradicción entre lo recargado de la escritura y la ligereza del estilo a obtener es para el ejecutante, un problema tan arduo como el de la cuadratura del círculo ²¹⁷.

Por nuestra parte, pensamos que Albéniz sabe perfectamente lo que le pide al pianista al tener en cuenta su doble faceta de intérprete y compositor. El autor emplea específicamente la frase “Esta obra debe ser tocada con júbilo y libremente” para que el solista supere las dificultades técnicas presentes en la partitura y sus propios límites técnico-musicales con el objetivo de poder tocar este fragmento como si se tratara de una obra sencilla.

Eso en cuanto al aspecto musical, pero desde el punto de vista del mercadeo valdría la pena preguntarse lo siguiente: ¿De qué manera el diseñador gráfico representó la dificultad musical implícita en ‘Lavapiés’ en la imagen de la portada? Nuestra propuesta es que el artista sitúa estratégicamente la partitura sobre la cabeza del toro y, a pesar de tal superposición, los cuernos del animal aún destacan notablemente, desafiando simbólicamente a aquel que se atreva a enfrentarse a este fragmento.

La composición de esta portada es técnicamente un fotomontaje, ya que en ella se superponen tres representaciones en formato digital. Sin embargo, pudiera considerarse como una variación de collage debido a que estas expresiones

²¹⁵ J. M. Llorens Cisteró, “Notas inéditas...”, p. 98.

²¹⁶ I. Albéniz. *Iberia*, ‘Lavapiés’..., f. 1.

²¹⁷ G. Laplane, *Albéniz. Su vida y su obra...*, p. 148.

visuales corresponden a tres materiales diferentes: una pintura, una fotografía y una partitura.

Una representación visual tan rica necesitaba como contraste un texto simplificado, por tanto el diseñador se limita a colocar los títulos básicos escritos con tinta blanca sobre el filete de color sombrío localizado en la parte inferior de la portada. El nombre del compositor y el título de la obra aparecen como elementos complementarios en una tonalidad de tinta similar al fondo de los filetes superior e inferior. Aunque estos títulos presenten una fuente tipográfica de mayor tamaño que el texto en tinta blanca, debido a la anulación de contraste entre tipografía y fondo, ellos llaman poco la atención limitándose a enriquecer los planos de la composición. En relación con el tema de la legibilidad, Dale Rusell escribe:

Obviamente, cuando se opera en zonas intermedias de la escala de color, la impresión de los tipos en negro o en negativo no presenta problemas de legibilidad. Pero las decisiones críticas se refieren al punto en que los colores elegidos y la tonalidad de los tipos están cercanos. [...] si se utiliza un color oscuro, la impresión de tipos en negro resultará ilegible (o extremadamente sutil)²¹⁸.

En el caso de esta portada, es casi seguro que los tipos en negativo parcialmente legibles fueron escogidos de manera premeditada con el fin de no interferir con el texto principal.

Como elemento unificador de la composición visual aparece sugerida una textura en forma de esfera (bola de cristal) que brinda una visión del pasado donde Albéniz improvisa y compone a toda velocidad sobre su piano, luchando contra la enfermedad que le obliga a darse cuenta que tiene los días contados para escribir su testamento musical, *Iberia*, obra que fusiona la musicalidad interior del artista con un pasado sonoro ibérico. Asimismo, esta carátula nos recuerda la dificultad que el compositor ha ejercido sobre el intérprete, lo que exige de éste una actitud consciente al momento de enfrentarse a la obra e intentar ponerla en dedos.

Pensamos que la versión integral de Huidobro es un producto excelente y su portada muestra una visión gráfica bastante sugerente y rica. Sin embargo, tenemos la impresión de que su difusión internacional ha sido poca ya que no está disponible en los grandes portales electrónicos comerciales, sino que se ha circunscrito al mercado nacional español, lo cual es una pena si se toma en cuenta la calidad de la carátula y del disco.

Veamos a continuación otro ejemplo significativo, destaca debido a que los dibujos originales recogidos en el digipack son del pintor madrileño Eduardo Arroyo quien, para ilustrar este álbum, decidió utilizar símbolos del mundo taurino. Nos referimos a la grabación integral de Rosa Torres-Pardo, la cual es un registro en directo de un recital ofrecido por esta pianista dentro del Festival “Isaac Albéniz”, edición 2004, en la ciudad natal del compositor. En el folleto se incluye además una fotografía de la intérprete capturada por la lente de José Luis López Linares.

²¹⁸ D. Rusell, *El libro del azul...*, p. 8.

En la portada aparece la figura de la cabeza de un toro. El fondo es de color café que pudiera simbolizar la arena de la plaza de toros y en otro plano destaca la silueta del animal en un amarillo ocre (ilustración 5-78)²¹⁹.



Ilustración 5-78 Rosa Torres-Pardo,
Glossa Music, edición en CD



Ilustración 5-79 Rosa Torres-Pardo,
cara 6 del digipack

Tanto el texto de la carátula como el de la contraportada aparecen en letras escritas a mano. Esto es excepcional ya que dentro del grupo de carátulas de *Iberia* que analizamos, esta especie de tipografía sólo es empleada en esta grabación y de manera escueta en la portada de la versión de Olivier Chauzu (ilustración 5-66).

La utilización comercial de la caligrafía es puntual, pues este modelo de escritura requiere una especialización y bastante experiencia de parte del diseñador para lograr una tipografía de calidad. En relación con ello, incluimos aquí un comentario de un experto en ese sector: Marco Campedelli. «La caligrafía se identifica con algo antiguo, se relaciona exclusivamente con el pasado. Plumillas, pergaminos, rúbricas y... ¡signos redundantes! En este tipo de arte no hay espacio para la improvisación, se requiere mucho estudio y bastante práctica. La caligrafía se puede subdividir en tres clases: clásica, gestual y expresiva»²²⁰. Por otro lado, valdría advertir que la utilización de la caligrafía en textos extensos no es recomendable para promocionar un producto ya que esta traza de letra puede comprometer la legibilidad del texto.

En esta portada, los títulos refieren los nombres de la obra, la intérprete, el compositor y el instrumento. Como enunciado, la colocación de tales rótulos en la representación resulta interesante ya que *Iberia* aparece justo a la altura de los cuernos, lo que quizá pudiera simbolizar la dificultad intrínseca de la obra. El nombre de Torres-Pardo se sitúa a la altura de los ojos, como evocando que es precisamente la pianista quien traduce los signos visuales de la partitura en música. El nombre del compositor y la palabra piano están a la altura del hocico y visualizan el discurso profundamente español que Albéniz destila y que resuena a

²¹⁹ Rosa Torres-Pardo (int.), *Isaac Albéniz: Iberia* [CD], España, Glossa Music, GSP98005, © © 2006. Referencia de la ilustración: “ALBENIZ, I.: Iberia, Books 1-4 (Torres-Pardo)”, www.classicsonline.com imagen: ‘GSP98005’, <http://www.classicsonline.com/catalogue/product.aspx?pid=644569> [consulta: 24 marzo 2009].

²²⁰ Para saber más véase el libro: Marco Campedelli, *Caligrafía y diseño gráfico*, (trad. Jacobo Krauel y Diana Arias), Barcelona, Linksbooks, 2010, p. 7. Especialmente, obsérvense las carátulas de grabaciones incluidas en las páginas 144, 151, 165 y 172 de la versión castellana de dicho libro.

través del teclado. Decimos que esta colocación del texto es original pues, según lo que hemos visto hasta ahora, lo común en la práctica del diseño hubiera sido que los epígrafes aparecieran en pares, uniendo en un apartado al compositor con la obra musical y al intérprete con el instrumento.

Esta grabación se comercializa en un estuche de cartón plastificado de ocho caras y el texto de la contraportada de este digipack también está escrito a mano. Al abrir el álbum se observan juegos de espadas en ambas caras de la carcasa, en su reverso aparecen dos ilustraciones, un corazón rojo y una mancha de sangre (ilustración 5-79)²²¹, y en las caras centrales se colocan los dos discos compactos.

Aunque en este caso la sangre tiene una asociación taurina, este torrente vital ha sido representado dentro de una variedad de temáticas como expone Félix González Núñez:

La sangre –incluso como material pictórico para conseguir el color rojo– ha sido protagonista explícita e implícita de no pocas creaciones espectaculares de las Bellas Artes. Especialmente de la pintura, en las más diversas culturas, épocas, estilos y espacios geográficos a lo largo de la historia; y eso desde que pintores prehistóricos como los de las cuevas de Niaux (Francia) o Valltorta (España), por ejemplo, nos dejaran constancia de su preocupación por descubrir la realidad cotidiana de la caza. [...] la valoración de la sangre recorre una escala de niveles que van desde lo más sagrado a lo más vulgar o, incluso, despreciable. La sangre es también el sello de calidad que ponen al carácter de la persona las metafóricas expresiones literarias: “No tiene sangre” (es un abúlico); “¡Le hierve la sangre! (es un colérico). De igual modo, es la referencia obligada de la bondad que circula a impulsos del corazón: “¡Qué corazón más grande tiene!”, “¡Tiene un corazón de oro!”²²².

Resumiendo, este álbum incluye la representación taurina como símbolo de fuerza salvaje e incontrolada presente a través de la silueta del rostro del toro; en esta ocasión tanto los colores como las figuras (espadas y sangre), constituyen los elementos que aluden al mundo taurino y por todo ello la colocación del lugar que ocupan los nombres, denota ciertos significados.

Valdría comentar que la portada de la grabación de Falgarona, aparecida en los años cincuenta, también presentó un motivo relacionado al toreo (ilustración 4-63); sin embargo, para esa representación la proyección enunciativa resultó más simple. En realidad, tendrían que pasar muchos años hasta la aparición de las portadas de Huidobro y Torres-Pardo para hacer posible una lectura enunciativa rica y sugerente en matices.

Otra carátula con una connotación taurina es la segunda reedición en disco compacto de la grabación de Aldo Ciccolini de 2005 (ilustración 5-80)²²³. El diseño fue realizado por Claudia Wafer y el CD publicado por EMI bajo la serie Gemini. El folleto incluye una imagen de Albéniz al reverso y en su interior, aparece la fotografía del intérprete, la de Granados y un detalle monocromático de ‘La Vendimia o el Otoño’ de Goya que ya hemos comentado en el apartado 5.2.2.

²²¹ R. Torres-Pardo, “Isaac Albéniz: Iberia...”, Referencia de la ilustración: La imagen fue escaneada del ejemplar comprado por el autor de este trabajo de investigación.

²²² Félix González Núñez, *La sangre en el arte*, Barcelona, Grupo Ars XXI de comunicación, [2007], pp. 11-13.

²²³ Aldo Ciccolini (int.), *Albéniz: Iberia; Granados: Goyescas* [reedición: CD], EMI France, 7243 4 76906 2 4, © 1966; 1990, © 2005. Referencia de la ilustración. “Granados: Goyescas & Albeniz: Iberia” www.hmv.com imagen: ‘0000158550_500’, <https://www.hmvdigital.com/artist/aldo-ciccolini/granados-goyescas-and-albeniz-iberia> [consulta: 24 agosto 2010].

La portada muestra una cuadrilla de toreros retratados de espaldas por la lente fotográfica. Debido a que se trata de una imagen en blanco y negro, esta perspectiva, así como la ausencia de color en los trajes de luces, resultan importantes al ocultarse la identidad de los personajes fotografiados. Con estas figuras anónimas se evita que ciertos aficionados pudieran declinar una compra, en caso de que se trate de algún torero que no resulte de su agrado²²⁴.

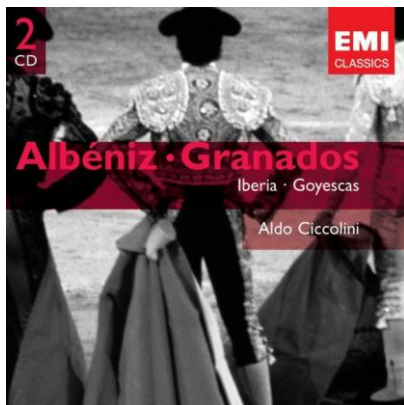


Ilustración 5-80 Aldo Ciccolini, EMI, reedición en CD

En esta carátula el color rojo adquiere relevancia al ser utilizado para la tipografía de mayor tamaño, mientras que el blanco toma el segundo lugar en importancia al ser empleado para los títulos de las obras y para el nombre del intérprete. Incluso el característico color del sello EMI en esta ocasión combina con los tonos de esta composición visual.

Para cerrar este apartado, incluimos en la ilustración 5-81 la portada de la grabación de las transcripciones orquestales de *Iberia* realizadas por Francisco Guerrero y debido a lo atractivo de su diseño le dedicamos algunos párrafos²²⁵.

Este registro por parte de la Orquesta Sinfónica de Galicia fue producido por el sello Glossa. Por medio de elementos tales como las orejas, los ojos, rabos, colores —que aluden a la arena del ruedo y a la sangre—, el mundo taurino se ve representado de manera abstracta en la carátula del digipack. En el interior aparecen dos diseños más y la portada del folleto muestra una ingeniosa y atractiva tipografía alusiva a esta temática, a partir del título de la obra albeniziana (ilustración 5-82)²²⁶.

²²⁴ Se podría argumentar que el efecto es similar en la portada de la ilustración 5-73, ya que quizá sólo el especialista pudiera ubicar a los toreros incluidos en la pintura de Castellanos donde aparecen retratadas famosas cuadrillas del siglo XIX.

²²⁵ Francisco Guerrero (orq.), *Isaac Albéniz: Iberia, orquestación de Francisco Guerrero* [CD], Orquesta Sinfónica de Galicia, dir. José Ramón Encinar, Glossa Music, LC 00690, © 2007. Referencia de la ilustración: “Albeniz, I.: Iberia (Arr. F. Guerrero). Galicia Symphony Orchestra | Format: MP3 Download”, www.amazon.com imagen: ‘41Lnifd-tVL_SL500_AA280_’, http://www.amazon.com/Albeniz-I-Iberia-Arr-Guerrero/dp/B0043XRXH8/ref=sr_shvl_album_1?ie=UTF8&qid=1303850240&sr=301-1 [consulta: 19 septiembre 2008].

²²⁶ Francisco Guerrero (orq.), *Isaac Albéniz: Iberia...*, Referencia de la ilustración: ‘Carátula del folleto’. La imagen fue escaneada del ejemplar comprado por el autor de este trabajo de investigación.

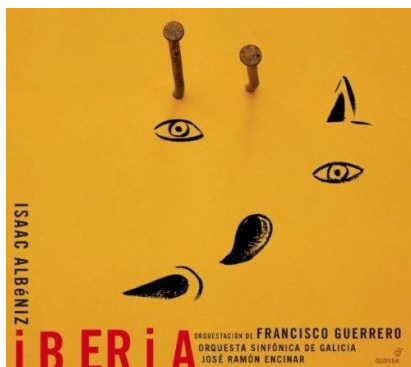


Ilustración 5-81 Francisco Guerrero,
Glossa Music, portada

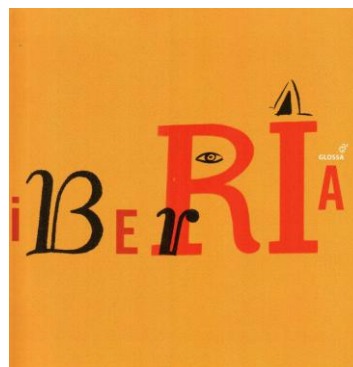


Ilustración 5-82 Francisco Guerrero,
Glossa Music, carátula del libreto

El diseño gráfico es de Valentín Iglesias²²⁷. En la página Web de ‘00:03:00’ aparece un texto explicativo del tipo de colaboración entre este diseñador y la compañía Glossa. Esta discográfica española especializada en música clásica igualmente produjo la grabación de Rosa Torres-Pardo, cuyo digipack también presenta una temática taurina. En aquella ocasión la realización gráfica la efectuó la agencia ‘oficina tres minutos’ y las ilustraciones corrieron a cargo de Eduardo Arroyo.

Cada disco de Glossa es una obra de arte y un acto de amor al trabajo bien hecho; el diseño no podía ser menos, después de más de cuatro años de colaboración y más de cincuenta títulos producidos, la colección ha desarrollado una voz y un lenguaje propios que hay que continuar desarrollando. Si hay una característica de estilo clara, ésta es el enfoque artesanal de las producciones; el ordenador, en este caso, es una mera herramienta de ensamblaje de las partes²²⁸.

Es encomiable que el sello discográfico y este estudio de diseño gráfico apuestan por la calidad de sus productos dirigidos a un público especializado que al parecer compra estas grabaciones tanto por la música, como por el atractivo de los diseños.

El estudio creativo de este artista gráfico y consultor de marcas sostiene que el diseño debe emocionar y no sólo ser un aspecto decorativo que potencie las ventas. Con esta perspectiva el trabajo realizado por esta compañía busca otorgar una relevancia conceptual a los productos que han pasado por sus manos. A continuación, duplicamos algunos fragmentos de sus objetivos estéticos que permiten conocer de primera mano el tipo de compromiso que persigue una empresa líder:

El objetivo del estudio es desarrollar a través de la colaboración multidisciplinar nuevas ideas en el ámbito del diseño gráfico, para así extender su lenguaje a nuevos niveles de expresión. Nuestra voluntad es explorar nuevos territorios creativos para dar lugar a

²²⁷ La referencia del trabajo de este diseñador se puede encontrar en la página Web ‘00:03:00 (oficina tres minutos)’ www.oficinatresminutos.com. En el siguiente enlace se puede observar la maqueta del diseño gráfico de esta grabación: http://www.oficinatresminutos.com/HTML_pages/04_packaging/packaging_gls_01.html [consulta 20 junio 2010].

²²⁸ En el siguiente enlace además de parecer este texto, se muestran también algunos trabajos de diseño realizados por Valentín Iglesias para dicho sello. http://www.oficinatresminutos.com/html_pages/04_packaging/packaging_gls_00.html [consulta: 20 junio 2010].

resultados donde una realización exquisita se combina con planteamientos conceptuales y creativos que tratan de ir más allá de lo ya conocido. El “mantra” que inspira nuestra práctica es “emoción y perfección”.

Nosotros pretendemos abordar nuestra actividad partiendo siempre de ideas conceptualmente relevantes que buscan emocionar y a la vez nos sentimos artesanos de las mismas, tratando de que su expresión sea lo más transparente y perfecta.

El diseño editorial y de packaging —esencialmente musical— es la fuente de nuevas ideas y principal campo de experimentación del cual se nutrirán el resto de especialidades, aportando una visión nueva y una creatividad especial en áreas como el diseño de identidad corporativa²²⁹.

Esta compañía también se encarga de la maquetación y diseño de la portada mensual de la revista musical *Diverdi*.

Volviendo a la relación de la obra albeniziana con el toreo nos gustaría añadir que, excluyendo por un instante el sentido que adquieren los tópicos en imágenes visuales con fines comerciales, algún estudioso podría argumentar que *Iberia* de Albéniz no tendría que ver con la fiesta taurina. Sin embargo, esto es indiferente cuando de mercadeo se trata ya que, el objetivo esencial consiste en llamar la atención de un público que tiene una afición determinada y que al ver en una carátula algún símbolo reconocible dentro de su mundo de vivencias, inconscientemente realiza una asociación que le motiva a comprar este álbum de música.

En ese sentido, el diseñador Timothy Samara, menciona que la regla: ‘tienes que ser universal’ hay veces que debe ser dejada de largo, especialmente si se quiere atraer a un segmento específico de la población.

Adapta siempre el mensaje al público, esto implica ignorar el imperativo habitual de comunicarse con el segmento mayor posible y hablar directamente a un público muy pequeño de una manera muy específica a su cultura. Para un público pequeño cuyas expectativas culturales en cuanto al mensaje visual estén relacionadas (la carátula de un CD o un cartel musical frente a una importante campaña de branding dirigida a un público general) utiliza metáforas visuales, tratamientos estilísticos propios de tipos o imagen y un color que haga referencia a su contexto compartido hará llegar el mensaje de manera más personal y evocativa que unas imágenes y un color diseñados para comunicarse con el mayor grupo posible²³⁰.

Del mismo modo, es indiferente la opinión del autor de este trabajo de investigación sobre el tema taurino ya que su intención es documentar las asociaciones visuales a la música de Albéniz presentes en las carátulas y exponer el material anexo a las grabaciones.

5.3.3 Quijote

El británico Nicholas Unwin grabó su integral de *Iberia* a finales de 1999 y ésta presenta un innovador tema en la portada. El plano de la carátula lo cubre totalmente una fotografía de los molinos de viento de la zona de Consuegra, localizada en la comunidad de Castilla-La Mancha, España. La imagen fue tomada por la fotógrafa profesional Carolyn Bross y adquirida por el sello

²²⁹ Léase el texto en: http://www.oficinatresminutos.com/html_pages/01_3min/3min_home.html [consulta: 20 junio 2010].

²³⁰ T. Samara, *Los elementos del diseño...*, p. 260.

discográfico a través de la Telegraph Colour Library (ilustración 5-84)²³¹. El diseño final de la carátula es de Sean Coleman (ilustración 5-85). Lo novedoso de esta portada, en relación con las que hemos descrito hasta ahora en este capítulo, es precisamente que la fotografía captura el área geográfica donde se sitúa la famosa batalla de los molinos descrita en las aventuras del *Quijote de la Mancha*.

La relación entre la novela de Miguel de Cervantes Saavedra y la obra de Albéniz ha sido abordada de manera puntual por Jacinto Torres Mulas. Según este musicólogo, a principios del siglo XX Isaac Albéniz tiene en la cabeza la idea de concretar una obra sobre el tema cervantino con miras a la celebración del tercer centenario de la publicación de esta obra maestra de la literatura española²³². Torres menciona un manuscrito, depositado en la Biblioteca de Cataluña, que lleva por título *Aventura de los Molinos*, que como bien éste señalara, alude a la escena homóloga en el capítulo VIII de la novela. Sin embargo, el compositor por diversos motivos abandona la idea y no lleva a cabo tal composición. No obstante, Albéniz empieza *Iberia* a finales de 1905 y según este especialista, la obra del gran músico español podría entenderse como su proyecto cervantino a través del piano²³³. Creemos que al diseñar la portada que corresponde a este registro, quizá dicha consideración se tuvo en cuenta y sería la primera vez que esta obra literaria apareciera asociada con la *Iberia* en una de sus portadas²³⁴.

La ilustración 5-83 corresponde a una fotografía tomada por un turista danés que visitó la zona y captura con su cámara este paraje de Consuegra²³⁵. En dicha imagen se puede apreciar de una manera realista la topografía árida de esa zona. El punto de vista desde donde se tomó la fotografía, a una altura baja, acentúa la continuidad de la carretera y coloca a los molinos de viento siguiendo su contorno; mientras que la curvatura da dinamismo al paisaje y aporta una sensación de prolongación hacia el infinito del camino principal.

Por otro lado, la fotografía en blanco y negro de la ilustración 5-84 fue tomada por Carolyn Bross y es la base de la cual partió el diseñador para realizar la composición de la portada de esta grabación. En esta representación, la lente retrata el mismo paisaje desde una perspectiva donde la curvatura marcada y la supremacía dentro del encuadre de la carretera principal desaparecen, ocasionando

²³¹ Una copia digital a baja resolución de la fotografía de la ilustración 5-84 se puede encontrar en la página Web: www.gettyimages.co.uk. La información contenida en el pie de página de esta fotografía es la siguiente: título: 'Group of windmills on hill' [Grupo de molinos de viento en colina]; lugar: Consuegra, España; Número identificativo de la imagen: AB27845; tipo de licencia: derechos protegidos; fotógrafa: Carolyn Bross; Colección: Taxi; Crédito: Carolyn Bross; Tamaño máx./dimensiones/puntos por pulgada: 46.2 MB - 4945 x 3267 px – RGB.

²³² Jacinto Torres Mulas, *La pasión cervantina de Isaac Albéniz*, [Discurso pronunciado en el acto de toma de posesión como Académico de número de la Real Academia de Doctores], Madrid, Gramar, Artes gráficas, 2005, p. 25.

²³³ J. Torres: *La pasión cervantina...*, pp. 23 y 33.

²³⁴ En cuanto a la utilización del molino de viento como motivo de la carátula de una grabación véase el sitio Web www.rateyourmusic.com donde existe una recopilación de 196 portadas que incluyen dicho motivo, aunque un reducido número de ellas se relacionan con la música clásica. En este índice aparecen la reedición de la versión integral de *Iberia* por Requejo y una reedición la grabación de 1959 por Alicia de Larrocha de la *Suite española*, *Cantos de España* y otras piezas (portada 47 y 48 de esa lista, respectivamente). Sin embargo, curiosamente no se incluye la grabación de Nicholas Unwin. La referencia del índice es: Metalbrain, "Windmills" [Categories: Architecture & Edifices], Disponible en: http://rateyourmusic.com/lists/list_view?list_id=203347&show=100&start=0 [consulta: 10 abril 2011].

²³⁵ Torben Jensen, *Don Quixote de la Mancha's windmills. Consuegra, Castilla de la Mancha, Spain* [fotografía, color, jpeg], Canon EOS 40D, 10/07/2008, <http://www.bellus.dk/index.php?showimage=389> [consulta: 10 mayo 2009].

que los molinos y el sendero antiguo cobren relevancia²³⁶. Gracias a la perfecta armonía estática de este enmarque, se tiene la sensación de haber llegado a un lugar y no el de ir andando a través de un camino.



Ilustración 5-83 Molinos, Consuegra, Castilla la Mancha



Ilustración 5-84 Carolyn Bross, Grupo de molinos en colina

Es interesante transcribir aquí un comentario de la posición artística de Bross: «Cuando tuve mi primera cámara (en 1985) estuve decepcionada al encontrar que las fotografías impresas lucían como los lugares que acababa de ver. Quería que lucieran diferente e inmediatamente cambié a fotografías en blanco y negro, por su variedad tonal y sus retos al momento de la impresión»²³⁷. Creo que ello se puede observar en la fotografía que nos ocupa pues la luminosidad y la búsqueda de una composición rica en valores entremedios es notable.

Tanto las condiciones climáticas como el uso de la fotografía en blanco y negro le dan a esta imagen profesional un toque de misterio y peligro que contrasta con el efecto realista de la representación amateur del mismo paraje de Consuegra, la cual carece de esa fuerza contenida²³⁸. Al respecto, en varios libros de fotografía consultados se menciona que las fotografías tomadas en una situación atmosférica adversa pueden propiciar imágenes muy interesantes. Incluimos la cita de uno de ellos: «Los días despejados con sol tienen a producir fotografías sin carácter. La luz más efectista suele aparecer en días de mal tiempo. Tormentas, vendavales, nieve, lluvia y niebla pueden producir grandes imágenes»²³⁹.

Otra diferencia es que el encuadre de Bross da mayor notabilidad a los molinos situados a la derecha, que contrastan tanto en tamaño como formalmente con la formación horizontal de los cuatro molinos del fondo. Ello crea un efecto

²³⁶ Pensamos que esta fotografía se tomó desde un monte cercano, quizá con un teleobjetivo, que permitió generar un punto de vista estático al desvanecer el protagonismo que pudiera tener la carretera, como el que presenta la ilustración 65, donde la imagen se tomó desde la carretera misma.

²³⁷ Carolyn Bross es una fotógrafa profesional que ha explorado el pintar a mano fotografías en blanco y negro. Mayor información sobre esta artista, su técnica y muestra de su trabajo se puede encontrar en su página Web: *Carolyn Bross: hand-painted photography* www.carolynbross.com [consulta: 10 junio 2009].

²³⁸ Dicha fotografía fue la más parecida a la fotografía de Carolyn Bross que pudimos encontrar en Internet, después de una búsqueda extensa por hallar una imagen a color que hubiera sido tomada del mismo lugar desde de una perspectiva similar y en condiciones climáticas diferentes. <http://www.bellus.dk/index.php?showimage=389> [consulta: 10 mayo 2009].

²³⁹ Nigel Atherton; Steve Crabb, *Fotografía digital de la A a la Z*, (trad. Francesc Rosés), Barcelona, Omega, [2005], p. 43.

tridimensional donde los trituradores parecen estar alineados en escuadra creando una barrera a la que habrá que enfrentar si se quiere cruzar este paisaje.

En la ilustración 5-85 aparece la portada de la grabación de Unwin²⁴⁰ y la observación detenida de ella nos lleva a realizar la siguiente pregunta: ¿Es acaso viable que en la imaginación del diseñador, o del posible comprador, se asociara tal escenario con la visión perturbada que vislumbró Don Quijote al llegar a ese paraje manchego? Para dar respuesta a esta interrogante, en primer lugar habría que decir que el encuadre contribuye a darle un toque irreal a la composición ya que generalmente un paisaje típico requiere de un mayor tamaño de las líneas horizontales dando por consiguiente un área más ancha que alta²⁴¹. En segundo lugar, es importante notar el contraste tonal capturado en esta fotografía en blanco y negro y que el diseñador gráfico transfirió desde los valores grises a las equivalencias en tonalidades celestes. Del azul al gris parece no haber una diferencia muy marcada, lo cual posibilita la sustitución del primer color por el segundo. El efecto de esta composición “valorista” es atractivo por las distintas tonalidades azuladas en contraposición a la claridad de los títulos y al color rojo designado al sello discográfico²⁴².

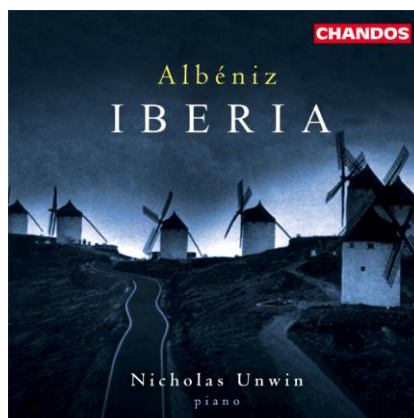


Ilustración 5-85 Nicholas Unwin,
Chandos, integral en CD

En la portada la luminosidad del horizonte presenta un mayor contraste que en la fotografía original, otorgándole una perspectiva atmosférica a la composición debido en parte también a la marcada oscuridad del primer plano. Esta mayor profundidad se debe a que:

Cuanto más grados de azul veamos en el cielo entre el azul claro y el azul oscuro, más lejos parece que alcanza nuestra vista. Los pintores llaman a este efecto “perspectiva

²⁴⁰ Nicholas Unwin (int.), *Albéniz: Iberia* [CD], UK, Chandos Records, CHAN 9850, © © 2000. Referencia de la ilustración: “Albéniz: Iberia CD”, www.cduniverse.com imagen: ‘1158077’, <http://www.cduniverse.com/images.asp?pid=1013322&style=classical&image=front&title=Albeniz%2C+I%2E+%2D+Alb%E9niz%3A+Iberia+CD> [consulta: 15 julio 2007].

²⁴¹ Sin embargo, esto no siempre ocurre, véase la portada del disco compacto de Guillermo González (ilustración 4-77) donde el formato del paisaje es más alto que ancho.

²⁴² Contrástese esta carátula con la aparecida, por ejemplo, en la grabación de Martin Jones de la música para piano de Ernesto Halffter (Nimbus Records, NI5849, 2009), que presenta un apacible paisaje que incluye dos molinos de viento. Esta carátula se puede observar dentro del sitio Web del sello discográfico, a través del siguiente enlace: <http://www.wyastone.co.uk/halffter-the-piano-music.html> [consulta: 15 de mayo 2011].

aérea”. La regla es que los colores intensos parecen estar más cerca que los pálidos. Los pintores paisajistas lo saben, pues en sus cuadros el azul del cielo es más profundo arriba que abajo²⁴³.

Por tanto, en esta portada se crea una fuerte tensión entre la notable profundidad de la imagen que dirige nuestra mirada hacia la lejana tonalidad casi blanca situada sobre el horizonte y la formación estática de los molinos que forman una barrera que parece impedir nuestro cruce hacia cielos más tranquilos.

En tercer lugar, nótese por ejemplo que el molino situado en el primer plano del lado derecho parece tener un rostro simulado: los dos ventanillos superiores hacen de ojos, la ventana a una altura media del molino aparenta su boca y el entramado de madera, que sirve de cubierta a la estructura de piedra, sugiere su cabello o boina. Una persona normal, aún pudiendo imaginar la descripción que hemos hecho del molino, sabría que es ilusoria. Sin embargo, quisiéramos sugerir que lo que quizás intenta esta representación es recrear una visión trastornada y demencial de un Quijote que ante sus ojos estos molinos son gigantes de verdad. Si se tomase el camino antiguo, que aparece a la derecha de la imagen, sería inminente el enfrentamiento con este edificio caracterizado.

Del mismo modo, la colocación del texto contribuye a tal efecto. En la parte inferior de la composición aparece el nombre del intérprete que ocupa el lugar fuera de la visualización pero no de la escena de Don Quijote y Sancho Panza arribando al paraje. En la franja superior se localizan el apellido del compositor y el título de la obra que bien pudieran representar a doce gigantes contra los que el pianista tendrá que enfrentarse.

A esa visión contribuyen las tonalidades azuladas de la portada ya que «el azul es el color de aquellas ideas cuya realización se halla lejos. Como color de la lejanía y del anhelo, el azul es el color de lo irreal, e incluso de la ilusión y el espejismo»²⁴⁴. Por otro lado, habría que especificar que esta grabación producida en el Reino Unido sería principalmente distribuida en esa zona geográfica. En ese sentido, sería sensato tener en cuenta lo siguiente:

El efecto psicológico del azul ha adquirido un simbolismo universal. Como color de la lejanía, el azul es también el color de la fidelidad. [...]. En el [idioma] inglés, el azul aparece especialmente ligado a la fidelidad: *true blue* (fiel hasta la médula), es una unión de color y sentimiento sólida e inteligible. En Inglaterra es todavía más frecuente considerar el azul como el color de la fidelidad y la confianza²⁴⁵.

Pero a qué fidelidad se refiere esta portada ¿al respeto del pianista hacia la partitura? ¿al sentimiento de lealtad del público hacia este intérprete? o acaso ¿el gusto hacia los temas cervantinos? La respuesta a estas preguntas será siempre subjetiva ya que dependerá de la percepción del observador a través de su propio imaginario.

En las aventuras de *Don Quijote de la Mancha* tenemos la escena de los molinos de viento donde el caballero está a punto de enfrentarse a un grupo de gigantes, a los cuales Sancho Panza es incapaz de ver y comprender en su ignorancia y por tanto no aprecia lo valeroso de la acción de su amo y la dificultad que dicho enfrentamiento conlleva.

²⁴³ E. Heller, *Psicología del color...*, p. 24.

²⁴⁴ E. Heller, *Psicología del color...*, p. 26.

²⁴⁵ E. Heller, *Psicología del color...*, p. 25.

Parafraseando a Unamuno y siendo el pianista representado por Don Quijote y el público por Sancho Panza, quisiéramos ofrecer nuestra propia versión de tal escena desde el punto de vista pianístico: ‘En tales pláticas iban cuando descubrieron doce o trece molinos que hay en aquella partitura. Y Don Quijote los tomó por desaforados gigantes, sin hacer caso de Sancho se encomendó de todo corazón a su señora Dulcinea y arremetió a ellos, dando otra vez con su cuerpo en tierra. Tenía razón el Caballero: la ignorancia y sólo la ignorancia le hacía a Sancho y nos hace a los demás simples mortales ver sencilla música de teclado en estas desaforadas piezas que siembran pavor entre los intérpretes que se atreven a ir por esta tierra del piano’²⁴⁶.

Esto mismo ocurre entre el pianista y el público no iniciado. El intérprete sabe de antemano que se enfrenta solo contra esos doce gigantes, que atacan sin tregua y compasión durante más de ochenta minutos, en una lucha solitaria en esos parajes musicales inhóspitos. Así como Sancho Panza es incapaz de comprender el sentido idealista en el enfrentamiento de Don Quijote contra esos gigantes, el público desconoce y no comprende la verdadera magnitud de las dificultades de *Iberia* a las que desafía el pobre pianista, aunque aplauda y celebre al héroe al terminar el combate.

En el caso de la grabación sonora, esta ausencia de dificultad es aún más marcada pues el que escucha esta obra a través de su sistema de sonido disfruta la música que siempre se repite de la misma manera una y otra vez, sin fallos ni con la visión del músico saltando por todo el teclado tratando de hacer justicia a la complicada escritura pianística de los pentagramas de *Iberia*.



Ilustración 5-86 Gustav Dore,
Don Chisciotte della Mancha



Ilustración 5-87 Fabio Sasso, Don
Quijote

²⁴⁶ Texto adaptado después de la lectura interpretativa de la Aventura de los molinos de viento del Quijote realizada por Miguel de Unamuno en la obra *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid, editorial Cátedra, 1988. pp. 199-201 [Colección Letras Hispánicas, núm. 279. Edición de Alberto Navarro]. El extracto del texto de Unamuno es el siguiente: «En tales pláticas iban cuando “descubrieron treinta o cuarenta molinos que hay en aquel campo”. Y Don Quijote los tomó por desaforados gigantes, y sin hacer caso de Sancho encomendose de todo corazón a su señora Dulcinea y arremetió a ellos, dando otra vez con su cuerpo en tierra. Tenía razón el Caballero: el miedo y sólo el miedo le hacía a Sancho y nos hace a los demás simples mortales ver molinos de viento en los desaforados gigantes que siembran mal por la tierra».

Muchos pianistas lo piensan antes de ofrecer la integral de *Iberia* en público pues saben que el resultado pudiera ser desastroso como ocurre en la recreación del grabado de la ilustración 5-86²⁴⁷. Por otro lado, grabar la obra completa requiere un tipo de pianista que domine la partitura y una entidad discográfica que se involucre en el proyecto. En ambos casos, sólo un selecto grupo de pianistas, que se ha empeñado en trabajar arduamente la obra albeniziana, es capaz de salir airoso y victorioso del combate contra las dificultades de esta colección de piezas. Cuando eso sucede en un recital, la ovación de público no se hace esperar al finalizar y el artista puede levantar la cara en alto después de haber combatido con entereza las dificultades de esta obra pianística (ilustración 5-87)²⁴⁸.

Otra lectura que se podría hacer de esta asociación es que Albéniz perfiló a través de *Iberia* un camino hacia la invención gramatical musical del nuevo pianismo español. Sobre ello quisiéramos comentar que esta obra fue de vanguardia en su época y para muchos sigue siendo indescifrable. Asimismo Albéniz, al no tener un maestro ni discípulos, su arte pianístico fue único y requirió un esfuerzo extra para abordarlo²⁴⁹. Desde esa perspectiva, el compositor se muestra como un idealista y los molinos se convierten en la dificultad que permite avanzar la literatura para piano pero no sin que el pianista se lleve una dura batalla frente a los molinos de viento representados por esta colección de piezas que conforman *Iberia*.

Sigamos adelante con este recuento, Brilliant Classics publicó en 2001 una edición integral de *Iberia* supuestamente a cargo de la pianista Karin Lechner. El mismo mes que salió al mercado el sello admitió que había cometido un error y que la grabación en realidad era una reedición de la versión realizada por Ricardo Requejo para el sello *Claves* (ilustración 5-88). En el embalaje corregido sólo aparece en la portada el nombre del compositor y el título de *Iberia*, aunque el álbum también incluye *Cantos de España*. Ninguna de las dos versiones —Requejo y Lechner— relacionadas con la reedición distribuida por Brilliant Classics, menciona al intérprete en la carátula.

La portada presenta un paisaje de la Mancha con molinos de viento. Sin embargo, la impresión visual es bastante diferente de la provocada por la carátula de la versión de Unwin. Esta segunda parece más bien una postal retocada de la zona, si se observan las luces que enfocan a los molinos revelando que se trata de

²⁴⁷ Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Chisciotte della Mancha* [versión electrónica], ed. italiana, (Ilustrato con disegni di Gustav Dore; note critiche Laura Barberi). Disponible en: http://www.liberliber.it/biblioteca/c/cervantes/don_chisciotte_della_mancia/html/0_00.htm
Referencia de la ilustración: imagen: 'v1ri040b', http://www.liberliber.it/biblioteca/c/Cervantes/don_chisciotte_della_mancia/html/1_08.htm [consulta: 9 abril 2010].

²⁴⁸ Fabio Sasso, *Don Quijote*, Porto Alegre (Brasil), <http://abduzeedo.com/incredible-design-studios-1-seagulls-fly> [consulta: 5 mayo 2010].

²⁴⁹ Valga la pena citar la anécdota contada por Joaquín Turina sobre Albéniz hablando de su música: «Allá por el año 1907 escuchaba yo un concierto del cuarteto Parent, en la Sala Aeolian de París, cuando se sentaron junto a mí dos señores que hablaban español. Naturalmente puse atención en lo que decían. Parent y sus colegas estrenaban aquella noche un cuarteto modernista con unas disonancias horribles. “¡Qué mal suena esto!” dijo uno de mis vecinos. “¿Y qué quiere usted? —le respondió el otro—. Estas cosas están de moda ahora y yo mismo estoy escribiendo una serie de piezas en las que empleo los mismos procedimientos”. Era Albéniz, que hablaba de su serie de piezas titulada *Iberia*». Joaquín Turina, “Encuentro en París”, en Enrique Franco (ed.), *Albéniz y su tiempo*, Madrid, Fundación Isaac Albéniz, 1990, p. 115.

una zona turística. De hecho, el conjunto de molinos de esta zona es considerado Monumento de Interés Histórico-Artístico desde 1978 (ilustración 5-89)²⁵⁰.

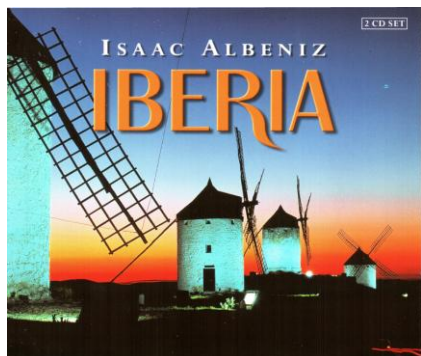


Ilustración 5-88 Ricardo Requejo, Brilliant Classics, reedición en CD



Ilustración 5-89 Conjunto de molinos de viento en Campo de Criptana

Este set fue producido por Brilliant Classics un año después de la versión de Unwin publicada por Chandos y, al ser un disco de línea económica, presenta un embalaje de menor calidad. De cualquier modo, ambas representaciones hacen por primera vez una asociación entre esta zona, tradicionalmente relacionada con la Aventura de los Molinos, con la música del compositor español y en específico con *Iberia*.

En los anteriores párrafos hemos intentado dar una explicación del posible origen de esta peculiar asociación entre *Iberia* de Albéniz y el *Quijote de la Mancha* de Cervantes. Sin embargo, desconocemos realmente lo que los diseñadores gráficos encargados del proyecto intentaron representar en estas portadas y si ellos fueron conscientes al tomar la decisión de ligar ambos temas. No obstante, nuestra lectura es válida en cuanto a que intenta situar la representación visual presente en un producto comercial dentro del imaginario asociado a una obra artística, que admite múltiples lecturas, como lo es *Iberia* de Isaac Albéniz.

El estudio llevado a cabo en este apartado sobre las interpretaciones posibles ligadas a la integral de *Iberia*, permite cerrar las líneas temáticas visuales asociadas a esta obra. En el siguiente y último inciso, comentaremos de manera concisa las diferentes vertientes vistas en este trabajo, las cuales sintetizan y concluyen las pinceladas iconográficas inspiradas por esta colección de piezas para piano.

²⁵⁰ Lourdes Cardenal, “Conjunto de molinos de viento en Campo de Criptana, (La Mancha, España)” [Fotografía, color, jpeg], España, 2004, imagen: ‘799px-Campo_de_Criptana_Molinos_de_Viento_1’, http://www.wikiwak.com/wak/File:Campo_de_Criptana_Molinos_de_Viento_1.jpg [consulta: 3 mayo 2009].

5.4 COINCIDENCIAS GENERALES

5.4.1 Tendencias

En los apartados anteriores, al leer sobre cada una de las versiones íntegras originales y algunas de las reediciones más llamativas, el lector ahora querrá encontrar una visión global de los tópicos, patrones y tendencias detectadas en las portadas de este grupo de grabaciones.

De manera general, varias carátulas dan más importancia al elemento pictórico que a la tipografía. El diseñador le otorga al texto un papel secundario a través de tres recursos: el tamaño de fuente moderada, la ausencia de color y la colocación de los rótulos dentro del espacio disponible. De cualquier forma, existe un mínimo de información que debe aparecer en el embalaje del producto ya sea para enfatizar los elementos visuales o para destacar la composición tipográfica dentro de las carátulas.

Aunque estrictamente no exista una norma estandarizada, las discográficas deben identificar correctamente sus grabaciones, tanto para su reconocimiento, como para facilitar la elección al posible comprador. En este grupo de registros el texto incluye los siguientes datos: *a)* el nombre del autor, *b)* la obra musical, *c)* el nombre del intérprete y *d)* el instrumento. En relación con el primer inciso, valdría especificar que a veces aparece sólo el apellido del compositor. Todo el resto de la información se complementa en la contraportada o en el interior del folleto.

Como excepción, las grabaciones antiguas y los registros recientes de bajo coste no suelen incluir la referencia completa y ello representa un problema, ya que su catalogación y documentación es difícil de llevar a cabo. Especialmente en el caso de aquellos discos producidos por sellos desaparecidos o adquiridos por los grandes consorcios discográficos, la situación se produjo al desaparecer los archivos y registros de las secciones de grabación. Las versiones de pequeño tiraje agotadas también son muy complicadas de situar, ya que muchas de ellas no se encuentran en los centros de conservación y aparecen recogidas en las fonotecas de los coleccionistas particulares.

En la actualidad, dentro de la industria musical urge encontrar un nuevo estándar sobre la información completa que debe ser incluida en una grabación. Dichas normas, conocidas bajo el nombre de ISO, podrán aplicarse, tanto en el disco de bajo coste como en la reedición, incluso con mayor énfasis en las nuevas grabaciones, ya que ello facilitaría la labor de depósito legal y catalogación en las bibliotecas nacionales así como el trabajo de investigación realizado por musicólogos.

Como tendencia, este grupo de registros integrales incluye la fotografía del pianista en la portada. Este recurso funciona sobre todo cuando se trata de artistas de reconocida trayectoria que son valorados de inmediato por el potencial comprador. A veces, es efectivo con intérpretes jóvenes con carisma cuya imagen permite al discófilo conocer al artista novel.

En cuanto al retrato, la fotografía debe de ser de muy buena calidad y es preferible que el músico vista con colores serios para que la imagen sea lo más elegante posible. Asimismo, es mejor que se realice en el interior del estudio para no desviar la atención hacia el fondo donde se localiza el sujeto. Un alto número de carátulas dentro de esta temática emplazan al intérprete junto al instrumento y este tipo de fotografía, que alude al artista situado frente al piano, también puede aparecer en el folleto y en menor medida en la contraportada del disco. Tal

procedimiento nos parece un acierto ya que, el discófilo generalmente espera que en el libreto aparezca información relevante y desconocida para él y el recurso de colocar un rostro humano al pianista, asociado a un texto referente, resulta un éxito que permite a las compañías crear una conexión emotiva entre la escucha y el artista.

Otro tema que surge con frecuencia es la mujer elegante de alta sociedad reflejada por pintores españoles, incluidas las majas. Dentro de esta línea es importante la asociación con los cartones que se encuentran en la actualidad en el Museo del Prado y que Goya pintó para los tapices destinados al comedor del Palacio del Pardo en Madrid. Estas representaciones costumbristas son de una elegancia superior y su sola presencia bastaría para promocionar cualquier grabación de música española.

No obstante, lo que llama poderosamente la atención es la maestría manifiesta de Goya, al incluir en un mismo cartón, como figura principal, a personas procedentes de las clases más altas de la sociedad disfrutando de la vida y, en un segundo plano, situar a la vez, los criados, vendedores y trabajadores. Creemos que ello pudiera motivar al comprador a identificarse con la clase pudiente cuyo acceso a mayores recursos económicos, sin duda, le ofrece la posibilidad de adquirir estas grabaciones de coste elevado.

Una interrogante más quedaría abierta cuando pensamos en si existe una retroalimentación en el imaginario de una pintura, al ser ésta utilizada reiteradamente dentro de la composición de las portadas de *Iberia*; es decir, nos referimos al hecho de poder suponer que el conocedor de arte al ver una pintura de Goya en algún museo, escuche internamente la música del compositor español.

Dentro de la línea de diseño que empareja esta obra de Albéniz con la pintura española, destaca la grabación de Martin Jones que su carátula recrea *La flor de la Masía* de Baldomero Gili y Roig. Esta obra pictórica había sido subastada por la prestigiosa Casa Sotheby's de Londres una década antes de la publicación de esta integral. La decisión de incluir este cuadro en la portada del disco quizá fue hecha de manera premeditada por el sello discográfico con la intención de inducir al público inglés, específicamente al grupo de personas que suele acudir a las subastas de arte, que al comprar este set de discos compactos podían adquirir tanto un detalle de esta pintura subastada como el registro sonoro contenido en este álbum de la autoría de un pianista británico especialista en música española.

En el mundo imaginario que hace referencia a un lugar específico, como ocurre por ejemplo con la Alhambra, el motivo elaborado en las portadas hace alusión al tópico andaluz, tanto en los nombres de las piezas de la colección, como en la música en sí misma. Más aún, habría que recordar que Albéniz amaba Granada, ciudad donde se sitúa este magnífico monumento, al cual le dedicó varias obras. Además, ofreció diversos conciertos en su juventud en esa urbe e incluso, disfrutó de su luna de miel en esa localidad. Quizá para incentivar las ventas de una nueva versión discográfica, el sello pudiera incluir una 'integral' de fotografías relacionadas a todas las piezas de la serie y no tan sólo a unas de ellas, como hasta ahora ha sucedido.

Gran parte de esas carátulas se identifican con los tópicos españoles como podrían ser el bailaror gitano, la mujer en traje de flamenca, el pueblo andaluz, los caballos, el mundo del toreo y la plaza de toros. Esto ya aparece en la grabación integral de *Iberia* que registró José Echaniz, cuya portada del álbum LP incluye la figura de un bailaror de flamenco. Es una asociación bastante lógica y natural; sin

embargo, el mérito y la gran diferencia entre las versiones es la manera en que los diseñadores presentan estos tópicos y la forma en que sugieren la interpretación de *Iberia* dentro de ellos.

En nuestro estudio hicimos resaltar algún ejemplo más de grabación británica y francesa ya que nos llamó poderosamente la atención las inusuales representaciones mostradas en sus portadas. La primera de ellas, correspondió al registro de Nicholas Unwin cuya carátula ofrece una fotografía modificada de la zona de Consuegra y sus molinos de viento. Con esta inusitada asociación el disco compacto se distribuyó en el mercado inglés, en el año 2000, probablemente bajo la influencia de que el Reino Unido siempre ha mostrado fascinación por la literatura del siglo de Oro Español y en especial, por el *Quijote de la Mancha* de Cervantes; por tanto, es un tema iconográfico que desde el punto de vista comercial, en potencia, pudiera cautivar el interés del comprador británico.

La segunda corresponde a la edición francesa de la grabación de Jean-François Heisser, su portada muestra un detalle de una pintura de Zuloaga que expone un desnudo incompleto de mujer y aparece un papagayo. La escena pudiera considerarse un atrevimiento, en especial si el comprador, conociendo el cuadro del pintor, fuera capaz de completar en su imaginación la imagen representada que sirvió de inspiración al diseñador. No obstante, el proyectista tomó en cuenta que este CD sería distribuido en Francia y es posible que en ese caso el incluir una imagen explícita pintada por Zuloaga para la sociedad parisina invitaría al comprador francés a adquirir tal grabación. Sin embargo, nos preguntamos si pudiera ofender al consumidor del mercado español. Esto tomando en cuenta que la mayoría de portadas españolas analizadas abordan la feminidad desde un punto de vista bastante más conservador y los detalles pictóricos escogidos para la distribución en España dan prueba de ello.

La tercera representación visual que quisiéramos referir es la portada del registro de Olivier Chauzu, realizada en estilo naif sobre una temática religiosa. En este caso, aunque la carátula es llamativa, podría suceder que la incursión de algunos elementos compositivos como la luna y el penitente que mira directamente al comprador, además de la colocación de los rótulos dentro de la composición religiosa quizá pudiera desmotivar la compra por parte de algún ferviente católico que llegara a considerar inadecuada esta ilustración. Aunque también podría darse el efecto contrario y atraer a los melómanos entusiastas del arte naif.

Por otro lado, las grabaciones excelentes de pianistas como Blanca Uribe, Ángel Solano y Rosa Sabater han quedado en el olvido debido a los pobres y mal logrados diseños de las carátulas. Esto es una pena pues los diseñadores pertenecientes a los sellos discográficos y distribuidoras que han editado y reeditado estos registros sonoros olvidaron que la industria musical no escapa a las prácticas habituales de la publicidad y mercadeo. Al sacrificar una buena presentación de estas grabaciones no solo han provocado una venta menor de la posible, sino que quizá perjudicaron a estos intérpretes que injustamente serían juzgados por la pobre apariencia de sus trabajos discográficos y condenados al olvido a pesar del esfuerzo pianístico realizado para legar un registro integral de *Iberia*.

Es importante señalar que un recurso efectivo que podrían empezar a utilizar las discográficas españolas es la inclusión de una etiqueta movable en algún idioma oriental, como el japonés, añadida a la caja del disco compacto. Ello permitiría exportar y comercializar las grabaciones producidas en España en

países asiáticos que cuentan con un auge creciente en cuanto a la práctica del piano y un interés marcado en conocer las expresiones musicales hispanas que bien pudiera ser aprovechado por los sellos para generar ventas.

También habría que destacar que en el último par de años, las compañías discográficas y los portales comerciales que distribuyen las versiones MP3 de las grabaciones empiezan a incluir archivos gráficos de calidad en sus páginas Web con la intención de atraer al posible comprador para que adquiriera alguna pista o el álbum completo, con un plus: la posibilidad de descargar la portada y el folleto en PDF. Desafortunadamente, vemos también que algunas versiones integrales que habían sido promocionadas con esmero en formatos físicos, aparecen en las reediciones digitales en MP3 como versiones parciales. Además, los editores no han incluido una carátula de calidad que permita al discófilo inferir que se trata de un registro sonoro excepcional que tiene oportunidad de escuchar a través de un aparato de reducidas proporciones, gracias a la tecnología digital móvil.

Creemos que las discográficas y distribuidoras deben seguir respaldando las buenas grabaciones con páginas Web afines a la alta calidad musical de los registros sonoros que promocionan. Ello causará mayores ventas y un apoyo de los discófilos que, aunque no dejen de comprar discos compactos y vinilos, se acerquen cada vez más a los portales digitales para adquirir pistas sueltas o álbumes de aquellos registros que les interesan medianamente y que estarían dispuestos a conseguir en versión MP3, pero para que ocurra, deben ser igualmente seducidos por un entorno publicitario adecuado.

Antes de concluir, quisiéramos puntualizar que a pesar de una búsqueda exhaustiva no hemos encontrado evidencia física de la grabación de Irene Kohler. Este disco apareció referido en el tercer suplemento de *The world's encyclopædia of recorded music* con el número de catálogo CA. LPA 1015/16. Sin embargo, suponemos que al final no se publicó y que el registro sonoro acústico lamentablemente se perdió o fue destruido, por lo que pensamos que no existió carátula alguna y desconocemos como pudo haber sido esbozada la portada dentro del proyecto discográfico al momento de que los autores de esta enciclopedia incluyeron el registro sonoro en su índice. Tampoco hemos dado con ninguna carátula de la supuesta grabación integral o parcial de la pianista Felicja Blumental. Y en el caso de la pretendida integral de Marta Argerich, en el apartado 4.3.2 hemos intentado explicar la posible confusión visual que pudo haber llevado a críticos españoles a comentar la existencia de ese registro en disco compacto. Por otro lado, simplemente mencionar que estamos en espera de la publicación de la integral de Benita Meshulam, cuya grabación estaba planificada para junio de 2009 y la segunda versión completa de Blanca Uribe, que al parecer está todavía pendiente.

No obstante, quitando los discos con destino incierto del párrafo anterior, en esta parte dedicada a la iconografía de las carátulas hemos cubierto prácticamente en su totalidad las portadas aparecidas en las grabaciones integrales de *Iberia*. En el caso específico de esta composición de Albéniz era un aspecto que estaba pendiente de estudio y que urgía que fuese abordado debido al alto número de registros integrales de esta colección de piezas para piano. En ese sentido, nuestro trabajo sistemático es pionero en esa línea de investigación, no sólo en relación con esta obra de Albéniz, sino en cuanto a la iconografía de los registros sonoros de la música clásica.

Después de realizado este estudio, de manera particular podemos afirmar que desde la aparición de la primera portada de *Iberia*, al iniciarse la segunda

mitad del siglo XX, los temas relacionados con esta obra de Isaac Albéniz se fueron ampliando de modo paulatino y conforme pasaron los años las temáticas fueron siendo más atrevidas con la intención de sobresalir entre el grupo de grabaciones disponibles. En ese sentido, las compañías discográficas tuvieron que ser más imaginativas al escoger los temas de las portadas para atraer de manera eficaz la atención de los posibles compradores. Por tanto, el aumento de oferta hizo que los diseñadores gráficos fueran cada vez más audaces al unir *Iberia* con representaciones fuera del cliché español romántico asociado con esta obra, sabiendo de antemano que una buena portada puede acrecentar las ventas al seducir visualmente al comprador y siendo cautelosos para evitar elegir un tema totalmente inconexo o mal amalgamado a esta colección de piezas, ya que esta última decisión puede afectar negativamente su comercialización.

De manera general, concluimos que la portada de una grabación de música clásica es un elemento clave para obtener una buena aceptación del producto en el punto de venta al atraer la atención del posible comprador. Se debe tener en cuenta que quien adquiere este tipo de repertorio también responde a la publicidad y mercadeo, por tanto los sellos discográficos deben revalorar el quehacer del diseñador y entender que su labor es fundamental al momento de crear una composición visual que vista de forma adecuada el trabajo conjunto del intérprete y del compositor presente en el registro sonoro. Asimismo, creemos muy importante que este elemento visual de la grabación de música clásica debe ser estudiado por musicólogos al ser un factor que puede ser determinante en la correcta difusión y exitosa recepción de una edición discográfica, independientemente de la calidad musical del registro.

TERCERA PARTE:
PERSPECTIVA SONORA-TEMPORAL

ANÁLISIS SISTEMÁTICO DEL TEMPO MUSICAL

6 NIVEL MACRO: LA DURACIÓN TEMPORAL

6.1 PREÁMBULO

La tercera parte de la tesis está compuesta por los capítulos 6 y 7. A partir de la información contenida en cuarenta y cuatro grabaciones integrales, en el sexto capítulo se estudia la duración temporal —expresada en minutos y segundos— de cada una de las doce piezas, así como la duración total de la obra¹. En el séptimo capítulo se aborda el factor *tempo* desde el punto de vista metronómico. Este análisis nos permitió encontrar dichos valores en las grabaciones comercializadas en disco compacto, por medio del contraste de los 12 extractos de audio tomados de cada una de las 38 versiones seleccionadas.

Nuestro objeto de estudio se centra en un grupo de registros sonoros de una obra pianística. Para su comparación, en un inicio observamos el *tempo* como factor a considerar, ya que metodológicamente es más idóneo comenzar por el examen de este parámetro en *Iberia*, antes de contemplar la acción que ejercen la dinámica y el timbre en el discurso musical. Ello se debe a que, de manera aislada hacer un análisis sistemático y preciso —que proponga objetivar en valores cuantitativos el tiempo visto como proceso acústico— constituye una prioridad en este trabajo, al ser el *tempo* el primer elemento evidente en la música que funciona como soporte al resto de los parámetros mencionados.

El piano es un instrumento de cuerda percutida y, en particular, este factor adquiere un relieve especial en la obra elegida gracias a las potencialidades que ofrece dicho cordófono en relación con el modo en que el sonido se produce, lo que permite aislar el golpe de la nota situada en una determinada sucesión y con ello, facilitar la utilización de marcas que sirvan para delimitar ámbitos temporales distintos. Por el contrario, estudiar empíricamente la dinámica con el mismo grado de exactitud es aún más complicado ya que, este segundo factor puede ser manipulado por el ingeniero de sonido quien es el responsable del proceso de masterización en determinadas condiciones acústicas. Ocurre algo similar con la evaluación que podemos hacer del producto final que obtenemos

¹ El sexto capítulo es una actualización del trabajo de DEA presentado por el doctorando en el Departamento de Musicología de la UCM. Por otro lado, en esta nueva versión del texto se ha implementado y ampliado el trabajo de investigación a mayor detalle. Además, se han incluido 14 nuevas versiones y se han corregido algunos datos erróneos, ocasionados por errores tipográficos en algunas fuentes secundarias, que han sido verificados después de haber comprado y revisado físicamente 38 grabaciones integrales de *Iberia*.

debido a que las características propias del aparato de sonido, la calidad y sofisticación de los altoparlantes, la acústica del lugar donde se reproduce la grabación, inciden en el modo de percibir la dinámica.

Sobre esta cuestión, Carl Emil Seashore (1866-1949), uno de los pioneros en el campo de la psicología de la música, consideraba que hay cuatro factores en la interpretación musical: altura, intensidad, timbre y tiempo. Según este estudioso, sólo la intensidad y el tiempo necesitan ser registrados para obtener un adecuado informe de la manera de tocar el piano, ya que la altura y el timbre están determinados por el instrumento mismo².

Es cierto que la altura en el piano está temperada y el vibrato, como ocurre en la familia de cuerda frotada, no se logra al tocar el teclado. Estos dos elementos musicales constituyen características naturales del instrumento y de algún modo no siempre son controlados por el músico, al menos en determinados repertorios. También estamos de acuerdo con Seashore que el tiempo y la intensidad ofrecen un panorama general sobre una interpretación pianística. No obstante, a diferencia de lo expresado por este investigador, el estudio del timbre pudiera complementar una visión más global del discurso musical, ya que dicho factor el pianista lo perfila a través de los modos de ataque del sonido y con el uso del pedal. Sin embargo, cuantificar las sutilezas de color a la que una interpretación puede llegar, sin duda complica su codificación en una representación gráfica, porque la percepción del timbre es afectada por la acción que ejercen conjuntamente otros factores.

En relación con la literatura pianística, hoy día es viable el estudio objetivo y sistemático del tiempo, de la intensidad y del timbre por medio de espectrogramas a través de programas informáticos de visualización de onda³. Para ello, es imprescindible tener a disposición las pistas de audio grabadas en un medio de almacenamiento digital accesible para observar la representación de dichos parámetros en el ordenador. En particular, en el séptimo capítulo es donde utilizaremos visualizadores de onda que faciliten la colocación de las barras divisorias en la representación gráfica del audio, para así conocer los valores metronómicos de los extractos sonoros escogidos. Pero antes de la observación a nivel de compás, consideramos pertinente investigar en el sexto capítulo, el *tempo* dentro de un ámbito macro por medio de la duración temporal. El estudio de una sola variable nos permite a la vez sentar la base metodológica y estadística para el tipo de enfoque sugerido en esta parte de la tesis.

El presente capítulo propone un método ágil para analizar de manera sistemática la duración temporal en un grupo homogéneo de grabaciones de música para piano, sin la necesidad de recurrir a programas informáticos que requieran tener disponibles las pistas de audio de un conjunto de registros. En ocasiones, resulta complicado reunir un número considerable de versiones sonoras de una misma obra, ya sea porque algunas ediciones han sido descatalogadas, o debido al coste económico que implica su adquisición. De modo que, son dos los hechos que hacen válida la propuesta planteada en este capítulo: a) el tiempo puede ser una variable cuantitativa⁴ a comparar en un grupo de versiones, lo que

² C. Seashore, *Psychology of music...*, p. 233.

³ Aún con la ayuda de estos programas el orden metodológico y el grado de dificultad en el análisis de esos tres elementos siguen siendo el mismo: tiempo, dinámica y timbre.

⁴ «Variables cuantitativas: También se denominan métricas. La variable toma valores medibles numéricamente» En: Idoia Portilla, *Estadística descriptiva para comunicadores. Aplicaciones a la Publicidad y las Relaciones públicas*, Villatuerta (Navarra), Ediciones Universidad de Navarra,

permite tener una idea de los límites y tendencias de la duración temporal a nivel macro de una obra musical, y *b*) los datos relacionados con la duración de una pista de audio son publicados en forma escrita y se anexan a las grabaciones de manera estandarizada, facilitando su compilación para un estudio contrastado.

Siendo más específicos en cuanto al inciso *b*) del párrafo anterior, al ser posible obtener los datos concernientes a la duración por medio de fuentes secundarias, como ocurre con el material sonoro de acceso restringido en Bibliotecas de Conservación, o en las referencias que aparecen en sitios Web de sellos discográficos y portales comerciales electrónicos, la duración temporal la podíamos conocer sin necesidad de tener físicamente la grabación. Sin embargo, en el caso de la información de segunda mano, se debe ser meticuloso con los posibles errores tipográficos que puedan aparecer al transcribirse el texto de una fuente a otra.

Al recabar la información para establecer la comparación entre 44 versiones integrales de *Iberia*, sólo hemos encontrado dos erratas tipográficas graves. Dichos errores corresponden al 0.37 % del total elegido, lo que aporta fiabilidad a la muestra seleccionada que contiene 528 duraciones de pistas de audio, susceptibles de ser comparadas entre sí⁵. La primera errata aparece en el texto de la contraportada de la integral realizada por Rafael Orozco ya que, en la duración de 'Málaga', se apunta 8 minutos y 26 segundos, mientras el tiempo real en la grabación es de 5 minutos y medio. Un caso similar ocurre con 'Almería' en la versión de Marisa Montiel, cuya duración escrita en el folleto es de 4 minutos con 50 segundos y la pista de audio resulta en un lapso de más de 10 minutos. En esas dos versiones, el dato correspondiente a la duración temporal se rectificó a través de la consulta del disco compacto, cuya tecnología digital ofrece el dato concreto de duración de la pista⁶.

La posibilidad de conocer con exactitud la duración de un registro sonoro, nos permite extraer la información estadística detallada a partir del tiempo total de la integral y de cada una de las doce piezas de esta colección. Variables tales como la media, la mediana, la moda, el rango, la desviación estándar y el coeficiente de variación, son los aspectos que estudiamos en particular. Por otro lado, también decidimos comparar los tiempos individuales y los parámetros centrales del grupo (media y mediana), frente al proveniente de una versión MIDI, para así saber la correspondencia o discrepancia que existe entre el tiempo de cada interpretación y la duración de la transcripción virtual de la partitura, la cual mecánicamente respeta las indicaciones metronómicas iniciales proveídas por el compositor.

La metodología empleada en esta parte de la tesis propone abarcar el alcance de los objetivos planteados. En nuestro recorrido, el trazado se inicia con la lectura y el estudio de dos catálogos relacionados con la música de Isaac

2004, p. 26. La variable cuantitativa se contrapone a la cualitativa. Ésta última es en sí una categórica o atributo y toma valores no cuantificables.

⁵ El número 528 resulta de multiplicar las 44 versiones por las 12 piezas que contiene cada una.

⁶ Aprovechamos esta nota al pie para comentar que hemos detectado tres maneras utilizadas por las compañías discográficas para indicar las duraciones en una grabación. La primera de ellas separa los minutos de los segundos por un punto (ej. 5.30), la segunda los distingue con dos puntos (ej. 5:30) y, la tercera los identifica por medio de un apóstrofe para los minutos (ej. 5'30). Como excepción también es posible encontrar una variante de la tercera forma donde los segundos llevan un apóstrofe doble (ej. 5'30"). Por nuestra parte, hemos decidido utilizar la tercera manera en su segunda variante para indicar las duraciones temporales de las pistas sonoras estudiadas.

Albéniz, aunque en la intención de este autor, sistematizar el análisis de la duración temporal en términos estadísticos, resulta ser la propuesta fundamental.

El primero de los catálogos que consideramos es el realizado por Justo Romero, en donde se hace mención de la grabación del ‘Corpus Christi en Sevilla’ por Claudio Arrau, que interpreta esa tercera pieza a una velocidad vertiginosa. Respecto de las versiones ofrecidas por otros pianistas, en su compilación, Romero contrapone las duraciones temporales de ese fragmento:

Algunos tempi son de auténtico vértigo. Su grabación de ‘El Corpus en Sevilla’ es con diferencia, la más rápida de cuantas existen en disco. Los 7’04” de musicalísimo y virtuosístico pianismo que precisa Arrau para verter su [visión] apabullante —no sólo por la velocidad—, contrastan con los 9’30” de Rosa Sabater; 9’29” (Guillermo González); 9’25” (Joan Amils); 9’18” (José María Pinzolas); 9’16” (Rafael Orozco); 9’11” (Daniel Barenboim); 9’01” (Alicia de Larrocha, 1986); 8’42” (Martin Jones); 8’32” (Esteban Sánchez); 8’13” (Miguel Baselga), o en fin los 8’09” de Nicholas Unwin⁷.

Desde nuestra postura, esta nota que aparece al pie de página del texto de Romero, encierra un potencial que debía ser desarrollado y ampliado con la intención de descubrir tanto interpretaciones rápidas como lentas en todas las piezas de la colección, situando cada una de las versiones disponibles dentro de una perspectiva comparativa, a través de un estudio homogéneo y sobre todo de índole científica.

El segundo escrito a valorar corresponde a Jacinto Torres, con el título *Catálogo sistemático y descriptivo de las obras musicales de Isaac Albéniz*. Desde sus criterios, este autor opina que la extensión total de una obra se refleja mejor por su duración temporal, más que por considerar sólo la simple suma de compases. Torres añade que la duración es un dato útil para los músicos, aunque los valores expresados puedan resultar subjetivos, al estar éstos basados por un lado, en la percepción del investigador y, por otro, en la visión que ofrecen algunos intérpretes.

— DURACIÓN. Una forma bastante generalizada de expresar la extensión de una pieza es contando el número de compases; sin embargo, tal descripción basada en ese único dato objetivo no sirve para conocer la extensión de la música en sus parámetros temporales, a causa de numerosas variables, como son las repeticiones, cambios de compás, de tempo, aceleraciones suspensiones, cadenzas, etc. En este *Catálogo* se ha optado por expresar la extensión indicando la duración en minutos y segundos. No hace falta insistir en el hecho evidente de que se trata, en todo caso, de una indicación subjetiva, basada en las interpretaciones de diversos artistas o en mis propias lecturas; a pesar de ello, es un dato práctico de utilidad general y, en particular, para los ejecutantes⁸.

Concordamos con el profesor Torres cuando dice que la duración temporal es una referencia útil que puede servir de guía al músico que consulta el catálogo con la intención de conocer más sobre la obra de Albéniz. Por nuestra parte, agregaríamos que esta información también le ayuda al intérprete a proyectar posibles ampliaciones del repertorio, por ejemplo, en recitales y grabaciones⁹.

⁷ J. Romero, *Isaac Albéniz...*, p. 231.

⁸ J. Torres Mulas, *Catálogo sistemático...*, p. 43.

⁹ Valdría la pena mencionar que, por ejemplo, Béla Bartók en algunas de sus piezas, además de la marca metronómica, especifica la duración total en minutos y segundos con la intención de ofrecer una guía más para la interpretación de su música. Ello aplica a su obra *Mikrokosmos*, donde el compositor señala en el prefacio de la obra que, el *tempo* indicado por él debe respetarse obligadamente sobre todo en las piezas del quinto y sexto cuadernos. Para mayor información

Es cierto que este tipo de dato puede ser subjetivo sobre todo si es estimado a partir de un número parcial de grabaciones. No obstante, opinamos que los resultados serán objetivos si se toma un corpus¹⁰ de datos correspondiente a un grupo homogéneo de versiones sonoras de una obra musical y se aplica un análisis sistemático. Sin embargo, lo encontrado será válido sólo para un periodo de tiempo determinado, es decir, dichas derivaciones son efectivas hasta el momento en que *a)* se publican un número considerable de nuevas versiones o *b)* el soporte vigente sea sustituido por uno nuevo. El conjunto de datos debe ser contrastado cuando se produzca alguna modificación que apunte a una divergencia.

Jacinto Torres incluye la duración temporal estimada de los doce números comprendidos en *Iberia*¹¹. La información que en este caso recoge de modo disperso en su catálogo, la agrupamos en la siguiente tabla:

Pieza	Duración temporal	Pieza	Duración temporal
Evocación	6'15"	El Albaicín	7'15"
El puerto	4'10"	El polo	7'00"
Corpus Christi	9'15"	Lavapiés	7'15"
Rondeña	7'00"	Málaga	5'10"
Almería	10'00"	Jerez	10'00"
Triana	5'15"	Eritaña	6'00"

Tabla 6-1 Valores de la duración temporal de *Iberia* según el catálogo de Jacinto Torres

El catálogo de este autor constituye una referencia obligada. En ese sentido, la agudeza de su ejercicio crítico nos hizo suponer que las indicaciones dadas en su texto serían correctas. No obstante, creemos que la duración temporal es un aspecto básico importante dentro de la interpretación musical, por lo que es necesario ahondar más en esa cuestión para descubrir los valores representativos reales de dicho parámetro en las piezas de *Iberia*.

Después de la lectura de los escritos de Romero y Torres, teníamos varias preguntas con respecto a la duración temporal en *Iberia*; si bien, las dos más importantes, sobre las que apremiaba una respuesta, eran:

-¿Cuál es la grabación sonora más corta y la más larga tanto de la integral como de cada una de las doce piezas de la colección?

-¿Cuál sería el promedio grupal de tal duración proveniente de un grupo de 44 versiones integrales existentes?

Contestar a la primera pregunta nos permitiría situar los límites temporales de la interpretación pianística de esta obra de Albéniz. Respondiendo a la segunda, estaríamos en condiciones de comparar nuestros resultados con la

véase: Béla Bartók, "Préface du compositeur", en *Mikrokosmos* [partitura], new definitive edition, London (etc.), Boosey & Hawkes, 1987, p. 9.

¹⁰ La versión electrónica de la 22.ª edición del Diccionario de la Lengua Española define la palabra "corpus" escrita con minúscula de la siguiente manera: «Conjunto lo más extenso y ordenado posible de datos o textos científicos, literarios, etc., que pueden servir de base a una investigación». Según el mismo diccionario, cuando el sustantivo va escrito con mayúscula (Corpus) se refiere al «Jueves, sexagésimo día después del Domingo de Pascua de Resurrección, en el cual celebra la Iglesia católica la festividad de la institución de la eucaristía». www.rae.es [consulta: 15 octubre 2010]. En *Iberia*, la tercera pieza de la colección se titula 'Corpus Christi en Sevilla' y dentro de nuestro trabajo, en las pocas veces que escribimos incompleto el nombre de la pieza musical referida a esa fiesta, lo hacemos con mayúscula inicial para distinguirla de la otra acepción, dada por este diccionario, empleada en nuestra descripción estadística.

¹¹ J. Torres Mulas, *Catálogo sistemático...*, pp. 415-428.

información proporcionada por Jacinto Torres en su catálogo de referencia y en caso necesario, hacer las correcciones pertinentes y justificadas a lo sugerido de manera práctica por este musicólogo.

A través de un método sistemático que especificara la procedencia de todos los datos, abordamos una metodología que permite conocer con más exactitud las medidas centrales sobre las que oscilan las interpretaciones integrales de esta obra y, al mismo tiempo, aporta cuantitativamente el rango de variabilidad temporal que existe entre las diferentes versiones.

6.1.1 La duración temporal en el soporte de disco compacto

En relación con la música clásica, el disco compacto es el soporte físico vigente de mayor presencia en el mercado discográfico. En este formato la información acerca de la duración de la obra musical, por lo general se incluye en el texto de la contraportada o en el folleto que acompaña a la grabación. Esto es importante debido a que una metodología de estudio no sólo debe ser funcional, sino que debe basarse en datos que puedan conseguirse de forma legal y sin restricciones.

Respecto a este tipo de disco óptico, el dato de la duración temporal se puede obtener por cuatro vías: *a)* por medio del disco mismo, cuyo soporte basado en la tecnología digital permite que, al escuchar la pista de audio, aparezca de manera automática esa referencia en la mayoría de los reproductores de sonido, *b)* a través del embalaje que protege el disco, el cual generalmente contiene dentro del texto la duración de las obras musicales incluidas en la grabación comercial, *c)* en los sitios Web de la casa discográfica, de la productora o editora y, como último recurso, *d)* con la información disponible en los portales comerciales electrónicos, los cuales pueden incluir dicho dato dentro de la página Web dedicada a promocionar la venta de cada registro sonoro.

Hoy día existen tres formatos comercialmente disponibles en la tecnología de grabación digital: el disco compacto (CD), el súper audio disco compacto (SACD) y el MP3. El más antiguo de ellos es el CD; lanzado al mercado a mediados de los años ochenta y vigente durante los últimos veinticinco años. El SACD es más reciente y tan sólo se comercializó a partir de 2003 con un modelo de almacenamiento similar al CD, aunque con mayor capacidad y prestaciones. Al estar basado en la misma tecnología y tener un idéntico tamaño físico que su antecesor, es un material híbrido que puede ser tocado en aparatos de sonido que ejecutan los discos compactos. En este nuevo formato han aparecido algunas de las recientes versiones integrales de *Iberia*; sin embargo, no existe aún ninguna reedición de grabaciones anteriores.

El otro formato basado en la tecnología digital es el MP3 que, a partir del año 2000, cobró fuerza para convertirse en un medio exitoso de distribución comercial; tanto es así que, en la actualidad las compañías discográficas han tenido que cambiar poco a poco su modelo de venta tradicional cimentado en el soporte físico, por una estrategia que propicie una mayor comodidad al oyente que escucha música a través de un lector electrónico de pequeño tamaño. A pesar de ello, estas ventajas aún no han sido utilizadas para sacar mayor partido a la comercialización en ese medio de la grabación integral y, por consiguiente,

cualquier versión en MP3 es posible conseguirla en soporte físico ya sea en CD o en SACD.

De las tres tecnologías, el disco compacto acumula el mayor número de registros integrales de *Iberia* al ser el producto digital vigente con más antigüedad. Precisamente, tanto las versiones producidas en CD como las remasterizaciones de grabaciones originalmente realizadas en disco de vinilo, pertenecen a este formato y son compatibles con las pocas interpretaciones recogidas en SACD.

Por todo lo expuesto con anterioridad, decidimos trabajar específicamente con el formato de CD, en aras de tener un grupo homogéneo que facilitara su estudio y comparación. Siendo así que, el conjunto de grabaciones elegido para examinar en este capítulo está constituido por cuarenta y cuatro versiones integrales de *Iberia*. Todas ellas se encuentran disponibles en disco compacto, ya sea como versión original o como reedición. Sólo existe una excepción a la homogeneidad de este conjunto de grabaciones, correspondiente al registro de Yvonne Loriod, publicado incompleto en CD. Para nuestro estudio se incluye los datos del disco original en vinilo de 1955, ya que pudimos conseguir la información de la duración temporal de dicho álbum LP a través de una procedencia fidedigna¹².

Orden de versiones integrales por nombre del pianista			
1	Aldo Ciccolini	16	Hervé Billaut
2	Alicia de Larrocha (v1)	17	Hiromi Okada
3	A. de Larrocha (v2)	18	Hisako Hiseki (v1)
4	A. de Larrocha (v3)	19	H. Hiseki (v2)
5	Ángel Huidobro	20	Jean-François Heisser (v1)
6	Ángel Solano	21	J.-F. Heisser (v2)
7	Artur Pizarro	22	José María Pinzolas
8	Bernard Job	23	Kotaro Fukuma
9	Blanca Uribe	24	Leopoldo Querol
10	Claude Helffer	25	Luis Fernando Pérez
11	Eduard Syomin	26	Marc-André Hamelin
12	Enric Torra	27	Marisa Montiel
13	Esteban Sánchez	28	Martin Jones
14	Guillermo González	29	Michel Block
15	Gustavo Díaz-Jerez	30	Miguel Baselga
		31	Nicholas Unwin
		32	Olivier Chauzu
		33	Pola Baytelman
		34	Rafael Orozco
		35	Rena Kyriakou
		36	Ricardo Requejo
		37	Roger Muraro
		38	Rosa Sabater
		39	Rosa Torres-Pardo
		40	Sally Christian
		41	Sergio Peña
		42	Valentina Díaz-Frénot
		43	Yoram Ish-Hurwitz
		44	Yvonne Loriod *

Tabla 6-2 Grupo de cuarenta y cuatro versiones en orden alfabético

La anterior tabla incluye las cuarenta y cuatro versiones contenidas en este estudio y se corresponden con un grupo de cuarenta pianistas. La diferencia entre el número de intérpretes y de grabaciones se debe a que, en la cifra total de registros, contemplamos tanto las dos versiones extras realizadas por Alicia de Larrocha para Decca —además del primer registro producido por Hispavox— como las recientemente publicadas segundas grabaciones de Hisako Hiseki y Jean-François Heisser.

¹² Los datos referentes a la duración temporal de la versión original de Yvonne Loriod nos fueron dados por Malcolm Ball y tomados por él mismo del disco en sí, del cual este músico cuenta con un ejemplar en su colección personal. Agradecemos al Sr. Ball por la información proporcionada, a través de correo electrónico, de las duraciones temporales de la grabación de Loriod.

6.1.2 La duración temporal en otros soportes

En el apartado anterior hemos explicado las razones para ceñir nuestro análisis cuantitativo de la duración temporal al soporte digital. Sin embargo, teniendo en cuenta que los registros completos de *Iberia* han aparecido a través del tiempo en distintos formatos físicos (rollo de pianola, disco de 33 rpm, cinta magnética, casete, disco compacto y súper audio disco compacto), este apartado explica la exclusión del resto de los soportes en nuestro estudio¹³.

El primer formato en el que se comercializó la integral de *Iberia* fue el rollo de pianola. Los doce fragmentos de la colección estuvieron disponibles para su venta en la segunda década del siglo XX, aunque las piezas eran vendidas de manera suelta y no como integral. Este tipo de rollo era transcrito de la partitura por un editor musical especializado y perforado de forma mecánica. Lamentablemente, aún no se ha realizado ninguna reedición completa que permita escuchar dicha versión y compararla con el grupo de grabaciones¹⁴. Al no estar disponible ese material, hemos decidido sustituirlo por una versión íntegra en soporte MIDI. En este formato, al igual que ocurría en el rollo de pianola, se siguen las indicaciones de la partitura. La duración temporal de esa transcripción MIDI es comentada y contrastada en el apartado 6.4.

Las primeras grabaciones integrales de *Iberia* producidas por pianistas en la década de 1950 se comercializaron cada una de ellas en un álbum de dos discos de vinilo de larga duración¹⁵. La capacidad de almacenamiento del LP permitió que cada lado del disco incluyera un cuaderno de *Iberia*. Afortunadamente, en las últimas dos décadas la mayoría de las versiones integrales registradas en discos de 33 rpm han sido remasterizadas y transferidas al soporte de disco compacto; esas reediciones son las que tomamos en cuenta en este capítulo.

Sin embargo, del formato LP tuvimos que dejar fuera del análisis las grabaciones realizadas por los pianistas: Francisco Aybar, Irene Kohler, José Echaniz, José Falgarona y Elsa Puppulo, todas ellas producidas originalmente en discos de vinilo, ninguna reeditada en CD y sobre las cuales no pudimos obtener la información requerida¹⁶. En ese sentido, habría que decir que lamentablemente los discos LP se basan en la tecnología analógica y por tanto, la duración de las obras musicales pocas veces era incluida en el material escrito anexo a la

¹³ El disco de 78 rpm con su limitada capacidad de almacenamiento de aproximadamente 4 minutos y medio sólo permitió que ciertas piezas fueran grabadas en ese formato e hizo económica y tecnológicamente inviable la grabación de la integral.

¹⁴ Quisiéramos insistir que sería importante la realización de un estudio de los rollos de pianola por medio de una comparación entre la representación en papel con respecto de la partitura para ver de qué manera fueron transcritos para la pianola. También es necesario que sean transferidos a un medio digital de almacenamiento que permita su reproducción. Esto debería realizarse por el personal especializado que labora en los centros de conservación, ya que es material delicado y por tanto restringido. Además, se requieren dispositivos especializados para una transferencia por medio de escáner o una pianola conservada en muy buen estado para que la reedición sea de calidad.

¹⁵ Aparte de los rollos para pianola, también existieron los rollos para piano reproductor, los cuales eran perforados siguiendo por un lado la partitura y por otro, la interpretación de un pianista famoso. Sin embargo, en este formato no existe ninguna versión integral de *Iberia* tan sólo algunas versiones de piezas aisladas.

¹⁶ También se dejaron fuera las grabaciones referidas a Joyce Hatto y Karin Lechner, las cuales, como se ha explicado en el capítulo primero de este trabajo, fueron justificadamente excluidas. Lo mismo ocurre con las grabaciones de Felicja Blumental y Martha Argerich, referidas en fuentes pero sobre las cuales no hemos encontrado ninguna evidencia física de su existencia.

grabación, lo que imposibilita el conocer esos datos por medio de fuentes secundarias. Ello obliga a la consulta física del ejemplar en el caso de que la referencia aparezca en la etiqueta del disco y a la escucha de las pistas con cronómetro en mano para conocer la duración de cada pieza cuando no hay ninguna información escrita al respecto. En las siguientes dos ilustraciones aparecen imágenes escaneadas de la versión de José Echániz, dicho álbum no informa acerca de la duración de las piezas en la caja, ni en el folleto, ni en el disco mismo¹⁷.

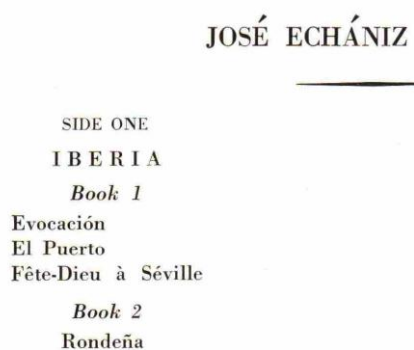


Ilustración 6-1 José Echániz, Westminster, extracto de la primera página del folleto

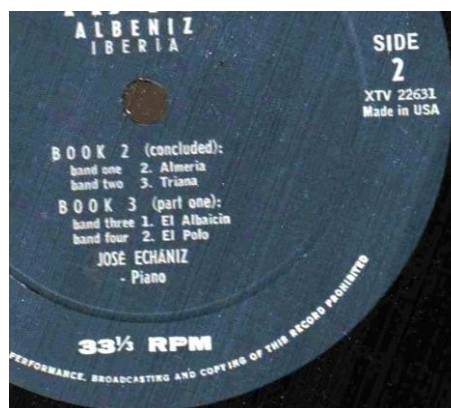


Ilustración 6-2 José Echániz, Westminster, etiqueta del disco LP

Respecto al formato de cinta magnética, la única versión que conocemos es la integral de Alicia de Larrocha, que creemos fue editada de la matriz de la grabación realizada por esta artista para el sello Decca, en 1972. Por otro lado, en el formato de casete tenemos constancia de la edición de cuatro versiones integrales pertenecientes a los siguientes pianistas: Claude Helffer, Alicia de Larrocha, Ricardo Requejo y Blanca Uribe, las cuales fueron comercializadas inicialmente en discos de vinilo y todas han sido remasterizadas al soporte de disco compacto.

6.2 MARCO REFERENCIAL

En el principio de nuestra investigación buscábamos desarrollar un método que nos permitiera hacer estudios cuantitativos sin la necesidad de manipular la grabación en sí, sino contrastando la información anexa a ella. Era un reto personal encontrar nuevas formas de analizar el registro sonoro que le facilitaran al musicólogo, interesado en este tipo de documentos, estudiar de manera accesible algún aspecto musical relacionado con la grabación. Tal decisión obedece a dos razones que se explican a continuación

¹⁷ José Echániz (int.), *Albéniz: Iberia complete* [disco de 33 rpm], New York, Westminster Records XWN-2217 2LP = WAL 219, © 1955. Las imágenes incluidas en las ilustraciones 6-1 y 6-2 fueron escaneadas del ejemplar comprado por el autor de este trabajo de investigación.

La primera de ellas, alude al hecho de que adquirir un gran número de versiones sonoras de una obra musical requiere de recursos monetarios y logísticos. Nuestra investigación sobre *Iberia* demandaba la compra personal de cuarenta y cuatro registros integrales, lo que representaba una inversión monetaria considerable, ascendiendo a un costo total aproximado de 1.100 euros al tomar un precio promedio de 25 euros por cada versión integral. A ello habría que agregar que las grabaciones han sido publicadas por distintos sellos discográficos, en épocas y países diferentes; algunas de ellas son muy difíciles de conseguir y otras están ya descatalogadas¹⁸. La adquisición conjunta de todas esas versiones era inviable en los inicios de esta investigación y esperar el tiempo suficiente para reunir todas las grabaciones, retrasaría bastante nuestro cronograma. Ello me llevó a desarrollar una estrategia alternativa con la cual pudiéramos trabajar de manera inmediata, mientras realizaba la compra paulatina de un grupo de 38 grabaciones integrales disponibles en CD, adquisición económica que fue programada escalonadamente a través del tiempo que duró la tesis doctoral.

Una segunda razón era que no encontramos algún archivo o fonoteca que tuviera entre sus materiales un espectro vasto de distintas versiones de *Iberia*¹⁹. Esto se puede observar de manera más marcada en las bibliotecas públicas que, aún permitiendo el préstamo externo de material a sus usuarios sólo cuentan con un número ínfimo del total de versiones integrales de esta obra que se han comercializado a nivel mundial. Por otro lado, en las fonotecas especializadas que consultamos, el acceso y copia de los materiales sonoros son controlados tanto por normas de conservación como por los derechos de autor y de copyright. Las versiones disponibles en estos centros no pueden ser objeto de préstamo externo, además de que la manipulación de los ejemplares la realiza únicamente el personal técnico que labora en esas fonotecas. Esto lo pudimos constatar en las Bibliotecas: Regional de Madrid 'Joaquín Leguina', Real Conservatorio de Madrid y Nacional de España.

Los centros de conservación se rigen por la ley de depósito legal, la donación de ejemplares y un presupuesto para la adquisición de nuevos materiales. Sin embargo, el procedimiento de acopio de grabaciones por esos medios es lento, incompleto e irregular. Ello se debe a que el depósito legal no es forzosamente requerido y dicha normativa sólo se aplica a los fonogramas producidos en el territorio nacional. Además, la partida asignada para la compra de ediciones discográficas extranjeras resulta limitada. Esa realidad ocasiona que sólo una cantidad moderada de integrales de *Iberia* pertenezca a este tipo de archivos y que los registros estén geográficamente dispersos y salvaguardados en fonotecas con distintas normas de acopio, acceso y manejo de los documentos.

Algunos centros ofrecen el servicio de duplicado de registros sonoros. Sin embargo, el proceso se complica debido a los costes y las normativas de

¹⁸ La compra del grupo de grabaciones disponibles en CD la realicé de manera paulatina a través del tiempo que duró la tesis doctoral.

¹⁹ Esto no solamente ocurre con esta obra de Albéniz sino con el repertorio de música en general. José A. Bowen lo denuncia así: «Una dificultad añadida en este tipo de investigación es que ni la discografía ni la biblioteca típicas la pueden acomodar. Hay pocas discografías de intérpretes y organizaciones pero virtualmente ninguna de obras. Además, ¿qué bibliotecario que se respete a sí mismo va a coleccionar las tres colecciones de grabaciones de Beethoven por Karajan cuando la biblioteca necesita una copia de las óperas de Weber o Rossini?». En: José A. Bowen, "La práctica de la interpretación frente al análisis de la interpretación: ¿por qué deben estudiar interpretación los intérpretes?", *Quodlibet: revista de especialización musical*, Alcalá de Henares (Madrid), Aula de música de la Universidad de Alcalá : Fundación Caja de Madrid, N° 41, 2008, p. 85.

reproducción de los materiales. Por ejemplo, en la Biblioteca Nacional de España es factible obtener, con fines de investigación, copia de discos descatalogados de forma comercial, previa autorización y pagando las tasas correspondientes; aunque por otro lado, al parecer no es posible solicitar una copia de las grabaciones que se encuentran actualmente disponibles para su compra en el mercado.

La Biblioteca Regional de Madrid, encargada del depósito legal de esa ciudad, no ofrece ese servicio a sus usuarios y eso es algo que nos sorprende. Parecería que tal carencia no es relevante. Sin embargo, podemos comentar que la mediateca de este archivo regional conserva una versión integral descatalogada de *Iberia* del pianista Ángel Solano, editada en CD por un pequeño sello madrileño. Curiosamente, no existe ejemplar alguno en otros archivos públicos ni en la Biblioteca Nacional y, al no contar ese centro regional madrileño con un servicio de copia de fondos sonoros, nos fue imposible incluir el registro integral de ese intérprete en el séptimo capítulo basado en el análisis de las pistas de audio.

Señalamos que es inviable tratar de conseguir todas las versiones requeridas para el estudio sistemático de una obra musical a través del servicio de reproducción de materiales, disponible sólo en algunos centros de conservación. A continuación comentamos las normas y los precios de tres bibliotecas importantes que nos permitirán explicar el motivo de esta advertencia.

La Biblioteca Nacional de España ofrece el servicio de copia de una grabación en CD con una distinción entre las grabaciones transferidas desde el mismo soporte y las realizadas desde otros formatos. Por ejemplo, desde un CD a otro, el precio actual es de 37,64 € y, desde soportes descatalogados a un CD, la tarifa alcanza la cifra de 61,03 €. Estos precios son el coste mínimo por media hora y cada minuto adicional se factura a 1,02 €²⁰. La reproducción de fondos de material que no pertenece al dominio público se destina para el uso privado y exclusivamente con fines de investigación, existiendo un límite máximo de 10 títulos de grabaciones sonoras por solicitante²¹.

En el Archivo de Sonido de la Biblioteca Británica el servicio de copia de grabaciones sonoras asciende a 180 libras esterlinas por hora, con un pago mínimo de 45 £. En principio la copia está restringida a seis pistas, al menos que exista un proyecto justificado y se haya llegado a un acuerdo previo. También, el usuario debe obtener obligatoriamente el permiso del dueño de los derechos para que la Biblioteca autorice la copia²².

De manera similar, el precio estipulado por la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos para la copia de material sonoro es de 109 dólares por hora, con un cargo mínimo de \$54.50 por media hora²³. A ello, hay que agregar una aplicación estricta de la norma que exige al usuario haber obtenido por escrito las

²⁰ Biblioteca Nacional de España, “Reproducción de fondos: precios de reproducción”, <https://sede.bne.gob.es/es/SedeElectronica/Servicios/ReproduccionDocumentos/PreciosDeReproduccion/> [consulta: 20 octubre 2010].

²¹ Biblioteca Nacional de España, “Solicitud de reproducción de fondos” [en línea: PDF]. Disponible en: <https://sede.bne.gob.es/es/SedeElectronica/Servicios/ReproduccionDocumentos/Normativa/NormasParaElUsoPublicoDeReproducciones/docs/reproduccionyuso.pdf> [consulta: 20 octubre 2010].

²² The British Library Sound Archive, “Sound archive transcription service”, UK, The British Library, <http://www.bl.uk/reshelp/atyourdesk/transcription/transcriptionservice.html> [consulta: 20 octubre 2010].

²³ Recorded Sound Reference Center, “Obtaining copies of audio materials”, US, The library of Congress, <http://www.loc.gov/rr/record/audioup.html#TR1> [consulta: 20 octubre 2010].

autorizaciones de todos los titulares de los derechos de autor, antes de que se apruebe la realización de la copia. Además, en el caso de la BNE, los precios no incluyen el importe de envío y en cuanto a los dos centros restantes comentados, hay que adicionar los gastos del servicio de correo internacional.

Recalcamos que uno debe obedecer las estrictas normas relacionadas con el copyright de los materiales y ello complica el proceso pues, aunque el personal de estas bibliotecas puede aconsejar sobre la manera de solicitar las autorizaciones, ese requisito es algo que el usuario de la Biblioteca debe hacer y obtener por su cuenta. De todo lo anteriormente expresado se deduce que, por ejemplo, intentar trabajar con un grupo extenso de grabaciones originales en discos de vinilo de las cuales no existiera alguna reedición en CD, sería algo complicado para poder recopilar el material y haría que el trámite se encareciera aún más.

Considerando las circunstancias descritas en los párrafos anteriores, resultó poco práctico basar totalmente nuestro estudio en materiales descatalogados depositados en centros de conservación. Por lo que decidimos trabajar principalmente con el soporte de CD, vigente desde mediados de la década de 1980 en el mercado discográfico. De manera paralela, en un momento intermedio de nuestra investigación, descubrimos que un aspecto que podríamos trabajar era la duración temporal de las piezas de la colección ya que, dicha información se incluye generalmente en el material escrito anexo al disco compacto. El estudio de esta variable se hizo factible y arrojó resultados cuantificables que podrían ser objeto de un análisis posterior. En resumen, en este capítulo se expone un método analítico que no implica trabajar con las pistas de audio de un grupo de versiones, sino con la referencia escrita adjunta al registro sonoro.

Escoger el disco compacto como soporte y considerar la duración temporal como objeto de estudio, nos permitió conseguir el dato de la duración temporal de inmediato en aquellas grabaciones disponibles en bibliotecas de Madrid, que aún no habíamos adquirido. La restricción vigente en estos centros, que imposibilita al usuario la manipulación física de los materiales, se resolvió ya que pudimos consultar las cajas de CD y obtener parte de la información necesaria para el análisis propuesto²⁴.

Esperamos que la estrategia propuesta ayude a incentivar el interés de los estudiantes y miembros de la comunidad musicológica que decidan dedicar parte de sus primeros esfuerzos al estudio de la grabación sonora, utilizando un método que evite la necesidad de invertir tiempo en trámites de reproducción de

²⁴ Muy diferente sería el caso de que hubiéramos querido hacer un estudio de las grabaciones depositadas en esos archivos por medio de espectrogramas o el cálculo de las marcas metronómicas con la ayuda de programas de computadora ya que, para realizar ambos procesos se requiere la copia de las pistas de audio en el disco duro del ordenador con el fin de efectuar ese tipo de análisis. Ello se verá en el capítulo siguiente donde analizaremos extractos de las pistas de audio de un grupo de versiones integrales en formato de disco compacto que se compraron para la realización de este estudio. En el caso de los discos compactos la copia al medio de almacenamiento digital es relativamente fácil de realizar por medio de programas genéricos incluidos de manera complementaria en el sistema operativo del ordenador. En cambio, la transferencia de discos analógicos, ya sean de 33, 45 o 78 rpm requieren de un equipo de reproducción y grabación especiales, además de ser necesario proporcionar una descripción detallada del proceso de conversión para que dicho traspaso sea metodológicamente correcto y replicable en caso requerido.

materiales y dinero en la compra de todo un grupo de grabaciones para su realización.

6.2.1 Supuesto teórico

Hemos explicado con anterioridad la importancia que para el intérprete tiene la duración temporal al ser el tiempo musical un factor importante del discurso sonoro. En este apartado ahondamos un poco más en esta cuestión desde el punto de vista teórico. David Epstein en su completísimo libro acerca del *tempo*²⁵, menciona la relevancia de este aspecto en los términos siguientes:

Los músicos intérpretes dedican una cantidad de tiempo considerable a cuestiones relativas al *tempo*. No es de extrañar, que el *tempo* sea usado como uno de los controles más poderosos en la música, afectando todo lo que ocurre en la interpretación —de hecho, en la concepción del intérprete— de la obra musical. El *tempo* es virtualmente un control maestro, ya que a través de la velocidad de una interpretación, todos los detalles de la música son desarrollados en la dimensión crítica del tiempo real²⁶.

Epstein también puntualiza que, curiosamente, el *tempo* es a la vez el factor de la música con el mayor grado de variabilidad, además de ofrecer un rango mucho más amplio de posibilidades que podrían considerarse como apropiadas²⁷.

Por nuestra parte, consideramos que el factor *tempo* está conformado por una compleja relación entre un sin fin de elementos posibles de estudiar desde muchos ángulos y niveles jerárquicos diferentes. Asimismo, pensamos que el *tempo* se debe abordar en un inicio dentro de un ámbito macro antes de estudiarlo en la pequeña dimensión; por tanto desde el punto de vista metodológico en este capítulo resulta apropiado contemplar la duración temporal de cada una de las piezas de *Iberia*, para establecer así, una perspectiva global de dicho parámetro a ese nivel macro. Esta primera etapa sitúa los límites naturales a través de las medidas de dispersión y centrales del grupo de grabaciones estudiadas.

Antes de continuar, nos parece pertinente recordar la definición del término “duración”, según lo expresado en la 22.ª edición del *Diccionario de la Lengua Española*, ya que dicho vocablo ha sido susceptible de diferentes interpretaciones. En el Diccionario, este sustantivo se precisa de la siguiente manera: «Tiempo que dura algo o que transcurre entre el comienzo y el fin de un proceso»²⁸. Con mayor detalle, el compositor Mario Lavista adapta su significado

²⁵ La lengua española no cuenta con términos específicos para *tempo* ni para *performance*. En el caso del primero podría ser traducido como tiempo musical, pero en este trabajo preferimos usar el mismo término inglés y destacarlo con letra cursiva. En cuanto al segundo vocablo, quizás pudiera ser traducido como interpretación musical; no obstante, debido a que este texto sólo trata de música y no de otras artes, lo hemos dejado simplemente como interpretación.

²⁶ David Epstein, *Shaping time: music, the brain, and performance*, New York, Schirmer Books, 1995, p. 97. Cita original: «Performing musicians devote a good deal of time to concerns about tempo. Small wonder, for tempo exerts one of the most powerful controls in music, affecting everything that will occur in the performance—indeed, in a performer’s conception—of a work. It is virtually a master control for though the pacing of a performance (i.e., its tempo), all details of the music are unfolded in the critical dimension of real time».

²⁷ D. Epstein, *Shaping time...*, p. 97.

²⁸ Academia Española de la Lengua, *Diccionario de la Lengua Española* [edición electrónica], 22.ª edición www.rae.es [consulta: 10 octubre 2010].

a la música, al decir que la duración es «el intervalo de tiempo que determina los extremos de cualquier obra musical. Dicho de otro modo, [...] es el intervalo de tiempo mensurable entre un principio y un final»²⁹.

Incluso, si tomáramos un ejemplo musical extremo, como ocurre en la composición de John Cage titulada *4'33"*, la duración puede constituir el único parámetro señalado en una partitura —como bien apunta Lavista en su propuesta de análisis—³⁰. En ella, el compositor americano indica sólo la duración de la obra por medio de la presencia de dos elementos de alteración: el inicio y el final, sin especificar ninguna otra variable musical³¹. Aún en este paradigmático caso, es posible constatar a través de la grabación diferentes versiones de la obra interpretada en vivo en salas de conciertos. Más aún, en esta pieza musical es absolutamente esencial considerar lo que transcurre durante la interpretación de esta “composición abierta”, ya que el único parámetro musical definido por Cage lo constituye la duración temporal de los hechos sonoros que acontecen puntualmente en los 4 minutos con 33 segundos. Siendo más explícitos, en la obra sólo se encuentra el título que alude al espacio temporal en la que una serie de acciones fortuitas ocurren dentro del tiempo que propone el autor, sin importar la elección en el resto de los parámetros musicales.

Tomando tales presupuestos, de manera análoga nuestro estudio aísla el parámetro del tiempo con la intención de conocer los límites de la duración temporal en un grupo de grabaciones. Al partir del mismo presupuesto teórico que la obra de Cage, en este capítulo podemos comparar las distintas versiones de las doce piezas de la colección realizadas por los pianistas. En este nivel de observación, no importa la manera en que cada uno de ellos interpreta los fragmentos musicales, sino tan sólo la duración temporal que emplea cada uno.

6.2.2 Etapas del proceso

Como primer paso nos dedicamos a la tarea de conseguir las duraciones temporales de cada una de las cuarenta y cuatro versiones integrales. Mencionamos que no ha sido fácil recopilar esa información de fuentes primarias, pues de varias grabaciones producidas en otros países no existen ejemplares disponibles en las fonotecas y centros de conservación españoles. Tampoco se

²⁹ Mario Lavista, “Partitura en limpio” [en línea], *Revista Diagonales*, núm. 3, México, 1987, pp. 99-100. Disponible en: <http://www.fractal.com.mx/DiaLavista.html> [consulta: 14 octubre 2010].

³⁰ Véase la nota al pie de página número 6, en: Mario Lavista, “Partitura en limpio...”, p. 100.

³¹ Esta obra paradigmática tiene su origen en una visita que hizo John Cage en la década de 1940 a la “cámara sin ecos” [anechoic chamber es el término técnico en lengua inglesa] construida en la Universidad de Harvard para realizar experimentos acústicos. Su función es eliminar los ruidos externos en al menos un 99 %. En este espacio el compositor experimental intentaba descubrir el silencio absoluto, pero encontró que en aquel silencio era capaz de escuchar su propio pulso sanguíneo. Aunque se piensa que la pieza *4'33"* es una obra silenciosa en realidad es un “happening” donde todos los pequeños sonidos y ruidos de la sala de conciertos donde se interpreta son magnificados. Incluimos la referencia de una interpretación de esta obra de John Cage en una transcripción para orquesta, que por su “conformación instrumental” tiene un efecto psico-social-musical más poderoso que la versión para piano. La referencia del concierto es la siguiente: BBC Symphony Orchestra, *John Cage at the Barbican*, (dir. Lawrence Foster), London, Barbican Center, © BBC MMIV. El enlace en YouTube se titula: John Cage “4'33”, subido por morbicate el 12/06/2006, <http://www.youtube.com/watch?v=hUJagb7hL0E> [consulta: 20 octubre 2010].

encuentran las ediciones discográficas recientes registradas en el país ya que, en general, se requiere de un tiempo antes de pasar a pertenecer a los fondos de esos archivos. Ello se debe a que la adquisición de fonogramas por parte de las bibliotecas ocurre con cierto retraso respecto a la fecha de publicación y la catalogación del registro dilata aún más el acceso a la información completa requerida. Por otro lado, a pesar que los centros mayores de conservación situados fuera de España pudieran mencionar algunos de los registros de *Iberia* en sus catálogos electrónicos disponibles en línea, dichos inventarios a veces no incluyeron la referencia específica que necesitábamos para la realización de este estudio.

A partir de fuentes secundarias, en última instancia hubo que utilizar de forma exhaustiva herramientas de búsqueda para recopilar los datos útiles para nuestro análisis y gran parte de la información fue hallada en portales electrónicos comerciales y sitios Web dedicados a la crítica de discos. Los valores requeridos de algunas grabaciones producidas por sellos menores e independientes fueron difíciles de conseguir. Su reciente comercialización en un ámbito de difusión y distribución menor, ocasiona que la documentación, de manera general, no se divulgue en las bases de datos de las fuentes secundarias utilizadas. No obstante, después de una inversión de tiempo razonable, logramos reunir todas las cifras necesarias para esta comparación³².

Como siguiente paso, se completó una tabla maestra con la duración temporal expresada en segundos, señalada en cada una de las piezas grabadas por los cuarenta pianistas. Dicha tabulación serviría de fuente primaria para hacer todos los análisis cuantitativos. Esa tabla incluye los datos de 44 versiones integrales ordenadas de manera alfabética por el apellido del intérprete. Ese número representa el 88 % de un grupo finito total de 50 grabaciones completas comercializadas hasta la fecha y, el 100 % de los registros integrales publicados en el formato de disco compacto.

En la tercera etapa, se realizaron las tablas y gráficas a partir de los análisis efectuados. Para simplificar las gráficas y ofrecer mayor contraste en el cuerpo mismo de ellas, hemos eliminado las leyendas no indispensables; asimismo, se ha decidido dejar los nombres de las piezas de *Iberia* en letra redonda y sin comillas simples, como aparecen en el resto del texto, para ahorrar espacio y ganar en claridad visual. Presentamos a continuación las soluciones específicas empleadas en algunas de ellas.

- a) En el eje vertical (y), la duración se indica en segundos. Cuando se utiliza alguna otra unidad temporal, así se especifica.
- b) Las piezas aparecen indicadas en el eje horizontal (x) con los números del 1 al 12 y siguen el orden usual de la partitura. Esto se aplica cuando no es posible poner juntos todos los nombres de las piezas³³.
- c) En el eje horizontal, los nombres de los intérpretes son sustituidos por los números del 1 al 44 cuando la muestra de pianistas desborda en una gráfica el espacio dedicado a esas etiquetas³⁴.

³² Conforme pasaron los meses fui poco a poco comprando 38 versiones integrales de *Iberia*, lo que nos permitió a un momento comprobar que la mayoría de la información encontrada en sitios especializados de música era correcta en un alto porcentaje.

³³ El orden estándar de las piezas en la partitura es el siguiente: 'Evocación' (1); 'El puerto' (2), 'Corpus Christi en Sevilla' (3), 'Rondeña' (4), 'Almería' (5), 'Triana' (6), 'El Albaicín' (7), 'El polo' (8), 'Lavapiés' (9), 'Málaga' (10), 'Jerez' (11) y, 'Eritaña' (12).

Por último, se redactaron las conclusiones parciales derivadas de la comparación de las duraciones de tiempo de las cuarenta y cuatro versiones integrales.

6.2.3 Homogeneidad del grupo de grabaciones

La uniformidad del soporte garantiza para todas las grabaciones una misma capacidad de almacenamiento y evita que algún registro sufra una limitación temporal debido al tipo de formato. Por otro lado, cuarenta y dos versiones del grupo fueron realizadas en sesión de grabación y sólo dos integrales se recogen de una emisión en directo.

Ciertas condiciones de similitud en los espacios utilizados como estudios de grabación resultan una exigencia importante a considerar en cuanto a la duración temporal. El que un registro se realice en privado y sin público, permite repetir aquellos pasajes difíciles o tocar varias veces alguna pieza y escoger la versión que más convenga al editor y al músico. En cambio, con el objetivo de garantizar que dichas rectificaciones no se perciban en la edición final, el que la grabación sea en vivo, restringe el espectro de posibles modificaciones que pudieran realizar los técnicos en el proceso de post-producción para corregir algunos fallos del pianista, ya que los cambios posteriores tendrían que recrear de forma artificial un ambiente acústico idéntico al obtenido en un concierto.

De manera complementaria, el intérprete sabe que su recital será almacenado en tiempo real y que no es factible repetir algún pasaje complicado o corregir idealmente un desliz mayor durante el evento. Ello podría ser un factor psicológico que propiciara un resultado más distendido en la duración temporal, ya que para lograr una interpretación libre de errores, el artista puede optar por disminuir la velocidad a un *tempo* en el que la ejecución resulte más segura. Todo este proceso contrasta con las grabaciones que se realizan en estudio, donde es posible repetir y editar el material; en ese ambiente preparado el pianista no se tiene que preocupar demasiado por la resonancia y las equivocaciones, sino más bien por la producción y claridad de sonido. Detalles que en un concierto en vivo dependen totalmente del músico, son los que, en el estudio de grabación están subordinados al trabajo de los ingenieros de sonido, del equipo y los dispositivos técnicos; además, de la posibilidad de realizar varias tomas.

José A. Bowen en su ensayo sobre la praxis musical escribe: «La interpretación en vivo no está prohibida, sino que, simplemente una grabación “verificable” de la interpretación permite un estudio más completo. Los etnomusicólogos nunca se aventuran a salir sin sus grabadoras»³⁴. Sin embargo, con respecto de esta cita habría que decir que el investigador avocado a la música “clásica” dentro de la musicología tradicional, a diferencia del estudioso que atiende el campo de la etnomusicología, tiene más complicado el poder grabar material en conciertos, ya que en un alto número de ellos está prohibido el uso de móviles, cámaras fotográficas y de video. Bowen agrega que no sólo los artistas de música clásica se percatan del efecto de la grabación sobre su interpretación. También ocurre en el mundo de la música popular donde al parecer «es rutinario

³⁴ Véase la Tabla 6-2 para conocer la correspondencia entre cada versión y el número asignado a ella.

³⁵ En: J. A. Bowen, “La práctica de la interpretación...”, p. 84.

para los intérpretes de jazz arriesgar más cuando tocan en un club que cuando están grabando para la posteridad»³⁶.

En ese sentido, Gustavo Díaz-Jerez, quien ha grabado la integral de *Iberia*, comenta lo siguiente sobre la disparidad entre tocar ante un público y hacerlo en un estudio de grabación:

Para mí hay una diferencia fundamental: cuando das un concierto se crea una empatía entre el artista y el público que condiciona, hasta cierto punto, la interpretación. En el concierto en vivo puedes permitirte asumir más riesgos. Una grabación de estudio se convierte, por así decirlo, en la culminación de tu interpretación “ideal”³⁷.

Aunque quizás una versión “perfecta” contenida en un soporte sonoro no corresponderá para siempre con la idea que el pianista tiene de la obra a lo largo de su vida; pensamos que las decisiones que el músico toma al momento de realizar una grabación buscan capturar un ideal musical a través de esa interpretación específica.

Quisiera añadir que, en 2007 presencié el concierto ofrecido por Blanca Uribe en el Monasterio de Sant Pere de Camprodon³⁸ donde interpretó la integral de *Iberia*. Calculando empíricamente las duraciones temporales de las piezas durante el recital y, posteriormente comparando éstas con la edición comercial realizada por la pianista en el estudio de grabación, me percaté que, aunque esta artista se mantiene con lecturas de *Iberia* rápidas en la grabación, en el concierto en vivo ofreció una interpretación de la obra con velocidades moderadas.

Rosa Torres-Pardo, al igual que Uribe, interpretó *Iberia* en el mismo escenario de la ciudad de Camprodon. Ello nos permite suponer que quizá la integral ofrecida por Torres-Pardo en agosto de 2004 en el Monasterio de Sant Pere, en condiciones similares, pudiera presentar tempos ligeramente más lentos al ser un recital en vivo. Esta grabación junto con la correspondiente a Hiromi Okada, realizada durante un concierto en el Kioi Hall de Tokio el 5 de mayo de 1998, son las dos únicas grabaciones del grupo recogidas en directo. En ese sentido, advertimos que existe la posibilidad que estos dos pianistas hubiesen adoptado tiempos levemente más lentos para evitar errores, pues sólo existía una única oportunidad de ejecución. En la actualidad necesitaríamos realizar un análisis multivariable completo para comprobar la hipótesis de la influencia del registro en directo sobre el *tempo* escogido por el pianista para el recital. Sin embargo, el impedimento principal es que no contamos para su comparación con una grabación de estudio y una grabación en directo de tales pianistas. Por lo que simplemente dejamos constancia de esa posibilidad.

En resumen, por un lado cada ejecución pública es única e irrepetible y al parecer depende en gran medida de las condiciones de la sala, de la respuesta del público asistente, así como del control del músico sobre los fallos potenciales imprevistos. Por otro, la grabación de estudio constituye una interpretación planeada y controlada, además el producto que sale al mercado comprende un único registro; en consecuencia, admite ser estudiada y comparada de manera científica y sistemática. Afortunadamente, 95 % de las grabaciones contempladas en este capítulo se realizaron de forma privada y sin acceso al público,

³⁶ En: J. A. Bowen, “La práctica de la interpretación...”, p. 91.

³⁷ Elena Trujillo Hervás, “«Iberia» por Gustavo Díaz-Jerez”, *Ritmo*, N° 823, octubre 2009, año LXXX, p. 13.

³⁸ Camprodon es la ciudad natal del compositor.

permitiendo el uso de las técnicas de edición estandarizadas en el estudio de grabación que aportan un grupo homogéneo en ese sentido.

6.2.4 Método experimental

Para realizar la exploración sistemática de la duración temporal utilizamos la estadística³⁹ descriptiva, que es aquella que se encarga del análisis de un corpus de datos de manera seccionada y metódica con la intención de describir las variaciones del objeto de estudio.

En este capítulo, el único parámetro analizado y contrastado es la duración temporal. Esta variable es cuantitativa y continua, ya que es expresada numéricamente y puede tomar cualquier valor dentro de un rango determinado⁴⁰. Dicho factor muestra cuantías diferentes debido a la libertad de interpretación ejercida por parte de cada uno de los pianistas. En esta primera aproximación, la amplitud del conjunto de los valores no está delimitada a ninguna referencia externa, como podría ser la indicación metronómica dada por el compositor, sino que los valores resultantes del grupo de intérpretes indican los límites naturales encontrados.

Al proponer un enfoque metódico innovador raramente aplicado a este tipo de repertorio, la presente investigación realizada en torno a la duración temporal de las distintas versiones integrales de la composición de Albéniz, resulta inédita. Al final del capítulo estamos en condición de ofrecer deducciones que brindan conocimiento nuevo sobre una obra tan conocida y apreciada como *Iberia*.

Antes de pasar al análisis de los datos, mencionamos que hemos tratado de simplificar al máximo el discurso para no hacer pesada la exposición. En el cuerpo del texto se usan términos de uso común en el lenguaje cotidiano y, al hacer referencia a tecnicismos estadísticos, la explicación se complementa con notas al pie de página; por una parte, con la intención de aligerar la lectura a la persona que conoce esa nomenclatura y, por otra, para facilitar la comprensión de quien no esté familiarizado con esas voces técnicas.

6.2.5 Primeros análisis de las gráficas generales resultantes

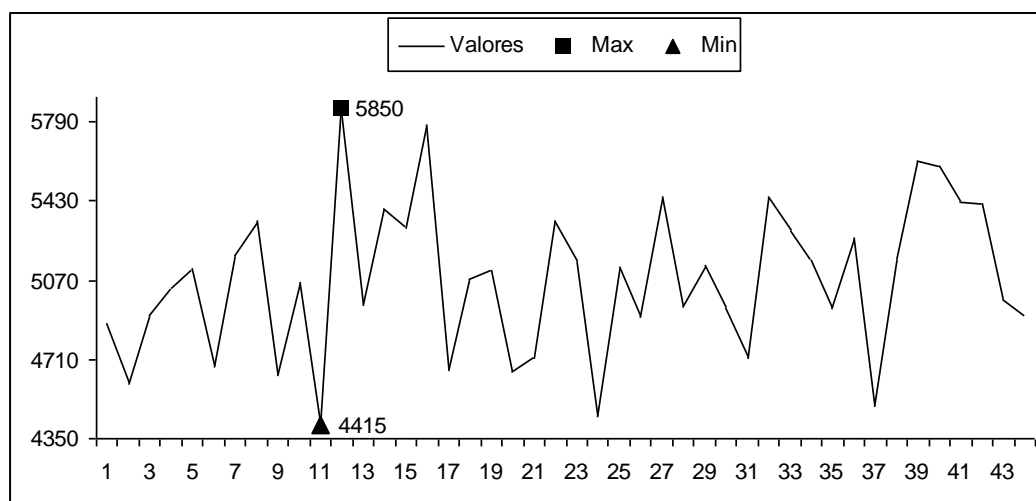
Del cómputo de los tiempos totales que resulta por cada pianista en la obra, la gráfica 6-1 refleja el grado de variabilidad de la duración temporal total de *Iberia* que existe entre los diferentes músicos que componen la muestra. Las cifras del eje horizontal corresponden a un índice alfabético que agrupa a todos los intérpretes⁴¹ y, a través del eje vertical indicado por segundos, se dibuja el perfil de la duración de cada versión de la integral. Sólo considerando la extensión total

³⁹ «La Estadística es una ciencia de la rama de las Matemáticas que ofrece métodos para analizar datos y normas para obtenerlos e inferir resultados generales a partir de cifras concretas». En: I. Portilla, *Estadística descriptiva...*, p. 13.

⁴⁰ La definición que da Portilla es la siguiente: «Variables cuantitativas continuas: Pueden tomar un número infinito de valores dentro de un intervalo. Los decimales tienen pleno sentido». En: I. Portilla, *Estadística descriptiva...*, p. 27.

⁴¹ Para saber a quién corresponde cada número del eje *x*, véase la tabla 6-2 del apartado 6.1.1 (página 467).

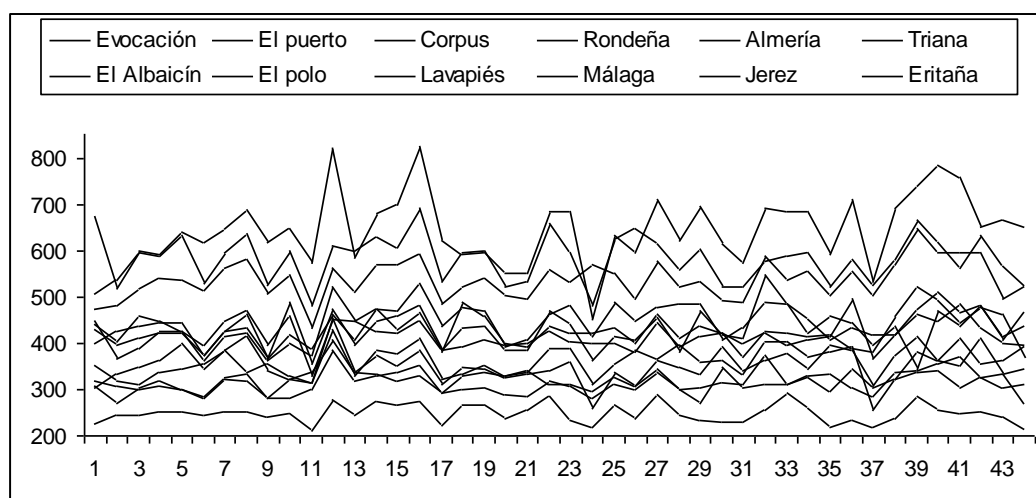
de *Iberia* el diseño pone de manifiesto la marcada variabilidad que se obtiene en diversas versiones.



Gráfica 6-1 La duración temporal total de *Iberia* de cada una de las 44 versiones

Si se lee en minutos los valores dados en segundos, la integral con menor duración corresponde a la versión de Eduard Syomin (73'35")⁴². En cambio, en el otro extremo Enric Torra ofrece en tiempo, la integral más lenta (97'30")⁴³. Entre ambas existe un rango de 23 minutos y 55 segundos que ocupan las cuarenta y dos versiones restantes. Dicho ámbito representa un lapso bastante amplio que expone lo heterogéneo que resulta la interpretación de *Iberia*, tomando sólo en consideración este parámetro.

Por otro lado, al comparar las duraciones de las piezas entre sí, éstas también muestran un alto grado de variabilidad temporal. La siguiente representación no distingue con claridad las tendencias de las piezas debido a que las líneas no aparecen con nitidez separadas; no obstante, los contornos revelan que la variación temporal de algunos fragmentos es igual de acusada que en la duración total de la obra.



Gráfica 6-2 La duración temporal de las piezas de *Iberia* (44 versiones)

⁴² Con un valor de 4415 segundos e indicado por un triángulo en la gráfica 6.1.

⁴³ Con un valor de 5850 segundos y marcado por un cuadrado en la gráfica 6.1.

Los dos gráficos anteriores fueron creados a partir de una tabla maestra que incluye todas las duraciones temporales del grupo de versiones estudiadas⁴⁴. Ambas aparecen al principio de esta sección y ofrecen el primer resultado obtenido de una simple aproximación al estudio de la duración temporal de *Iberia*. Por separado, los datos contenidos en dicha tabla maestra se irán abordando a lo largo del capítulo para aislar los límites y tendencias con respecto a esta variante y, para encontrar aquellas grabaciones que se acercan más a una transcripción MIDI, asumida como representativa de la duración teórica al basarse en las indicaciones metronómicas señaladas por Albéniz.

6.3 MEDIDAS DESCRIPTIVAS APLICABLES A LA DURACIÓN TEMPORAL

Las medidas descriptivas son los valores que se calculan generalmente a partir de una muestra de un conjunto de datos correspondientes a una población⁴⁵. El colectivo puede ser finito o infinito dependiendo del número de elementos que incluya. En ese sentido, valdría especificar que en este capítulo trabajamos con una población finita, la cual corresponde al 100 % de las grabaciones integrales realizadas en disco compacto hasta la fecha. La consecuencia de ello es que no necesitamos aplicar técnicas de muestreo para conocer las características de la duración temporal de este conjunto, aunque ello no significa que no estudiemos muestras específicas que compartan alguna característica común. Por otro lado, debido a que contamos con todos los datos en referencia a la duración de las cuarenta y cuatro versiones, podemos decir que se trata de una observación directa exhaustiva al haber “censado” todas las grabaciones integrales de *Iberia* en CD.

Las medidas descriptivas se pueden agrupar en cuatro categorías: centralización, dispersión, posición y forma. Sin embargo, en este estudio no estamos interesados en utilizar todas las medidas, sino aplicar aquellas que consideramos que nos ayudan a entender más de cerca lo mostrado por la tabla de datos, con la intención de descubrir las tendencias de la duración temporal, tanto de las piezas como de la integral. Siendo más específicos, lo primero que buscamos fue deducir los valores centrales y de dispersión de cada una de las piezas, pues a través de ellas conoceríamos el promedio y los límites temporales naturales de la variable.

⁴⁴ La tabla maestra referida aparece en el apéndice C del presente trabajo (véanse las páginas 832-833).

⁴⁵ Dentro de los conceptos básicos estadísticos que hay que saber distinguir están los siguientes: población y muestra; censo y encuesta. Portilla da una definición concisa de estos términos en su libro sobre estadística: «Población / Universo: Conjunto de personas o cosas objeto de estudio. Muestra: Conjunto parcial de elementos pertenecientes a la población. Censo: Datos obtenidos de toda una población. Encuesta: Datos obtenidos de una muestra». En: I. Portilla, *Estadística descriptiva...*, p. 19.

6.3.1 La duración temporal representativa

6.3.1.1 Versiones cercanas a los valores del Catálogo de Torres

Después de recolectar el dato de la duración temporal de cada una de las piezas de *Iberia* tomados de las grabaciones del grupo de cuarenta y cuatro versiones, el ejercicio más sencillo era contrastar tal información con la referencia proporcionada por Jacinto Torres en su catálogo sobre la obra de Albéniz.

Pieza	Torres	Grupo	Pianista
	Duración		
Evocación	375	371	Rafael Orozco
		378	Gustavo Díaz-Jerez
El puerto	250	250	Artur Pizarro/Bernard Job
Corpus Christi	555	550	Luis Fernando Pérez
		556	Rafael Orozco/Ricardo Requejo
Rondeña	420	420	Kotaro Fukuma
Almería	600	599	Claude Helffer/ Hisako Hiseki (2v)
		602	Michel Block
Triana	315	314	Miguel Baselga
		319	Gustavo Díaz-Jerez
El Albaicín	435	435	Hiromi Okada
El polo	420	420	Ángel Huidobro
Lavapiés	435	434	Valentina Díaz-Frénot
Málaga	310	311	Olivier Chauzu
Jerez	600	598	Alicia de Larrocha (v2)
		612	Miguel Baselga
Eritaña	360	359	Kotaro Fukuma

Tabla 6-3 Pianistas que se aproximan a las duraciones sugeridas por Torres

Al comparar los valores dados por este musicólogo con las propias de los cuarenta pianistas, ninguna integral concordó al 100 %. Esto era previsible según lo apuntado por Torres en dicho catálogo: «No hace falta insistir en el hecho evidente de que se trata, en todo caso, de una indicación subjetiva, basada en las interpretaciones de diversos artistas o en mis propias lecturas»⁴⁶. En el caso de que sus duraciones concordaran totalmente con alguna versión particular, así lo habría especificado Torres en su estudio.

No obstante, el dato propuesto por el teórico en ‘El puerto’, ‘Rondeña’, ‘El Albaicín’ y ‘El polo’ coincidió concretamente con la duración de algunas versiones. Esto es una casualidad pues varias de esas grabaciones han sido publicadas en fecha posterior al catálogo referido. En la tabla 6-3 aparecen dichas coincidencias; en los fragmentos donde no hay una concordancia entre ambas fuentes, se incluye la versión o las dos versiones que más se acercan a lo sugerido por Torres⁴⁷.

⁴⁶ J. Torres Mulas, *Catálogo sistemático...*, p. 43.

⁴⁷ Dentro de la tabla 6-3, en las piezas que no existe coincidencia se incluyen las duraciones de dos versiones (mayor y menor) cuando ambas se encuentran a una distancia similar al valor dado por Torres. Cuando ello no ocurre, se indica sólo la más cercana, con independencia de si es mayor o menor que la referencia.

6.3.1.2 La moda en la duración temporal de las piezas

Otro aspecto que queríamos saber es si había coincidencias en los tiempos de duración de las versiones en cada una de las piezas, pues las concurrencias podrían sugerir un enfoque temporal similar por parte de los intérpretes. La importancia de ello radica en que tal medida es válida en cualquier nivel siempre que se utilice una muestra homogénea en cuanto a longitud. Es decir, se puede aplicar a la duración total de una pieza, de una sección o de un tema incluso⁴⁸.

Para conocer la moda, efectuamos el análisis a través de un programa informático y obtuvimos los valores temporales mostrados en la siguiente tabla: El resultado es correcto, si bien para nuestros fines, incompleto, pues el programa que nosotros empleamos, MS Excel 2003, sólo detecta la moda con el mayor número de incidencias aunque exista más de una, lo que complica la búsqueda automática de concordancias⁴⁹.

Moda					
Evocación 364	El puerto 244	Corpus 595	Rondeña 463	Almería 594	Triana 324
El Albaicín 447	El polo 385	Lavapiés 446	Málaga 301	Jerez 618	Eritaña 311

Tabla 6-4 El valor de moda de las piezas de la integral según el programa informático

Al confirmar manualmente todos los valores del grupo⁵⁰, en efecto notamos que en algunas de las piezas existían varias duraciones concurrentes en lugar de sólo una. Llama la atención que en ‘Triana’ existan tres coincidencias de tres pianistas cada una⁵¹. Ello sugiere que quizás es una de las piezas donde la interpretación del grupo de artistas es más homogénea⁵².

Pieza	Nº coincidencias	Pares de pianistas	Tríadas de pianistas
Evocación	5	4	1
El puerto	8	8	
Corpus Christi	5	4	1
Rondeña	8	7	1
Almería	7	7	
Triana	5	2	3
El Albaicín	4	3	1
El polo	8	7	1
Lavapiés	6	4	2

⁴⁸ La moda es una de las medidas de tendencia central, cuyo valor es aquel que se repite con mayor frecuencia, respecto a un grupo de valores de una variable dada.

⁴⁹ Tal resultado no es, de ninguna manera, un error de MS Excel, el cual está lógicamente programado para encontrar una sola moda. El problema estriba en el uso que le queremos dar, ya que para nosotros, cualquier concordancia es válida, al indicar que dos o más versiones coinciden en cuanto a la duración temporal.

⁵⁰ Para encontrar las modas lo primero es ordenar los valores, a partir de ello es factible encontrar aquellos que se repiten.

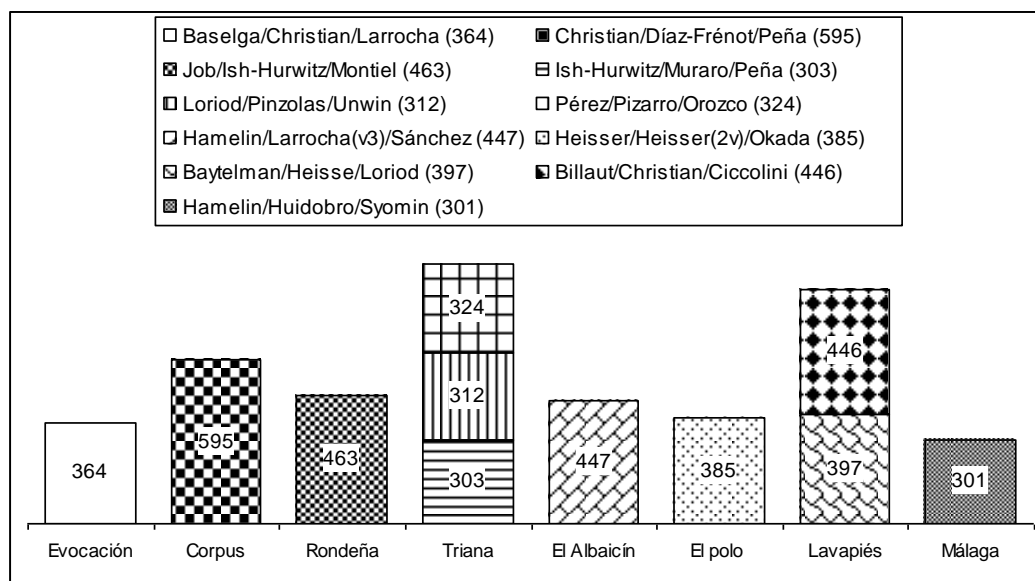
⁵¹ Volveremos más adelante sobre esta cuestión para saber si ello nos indica que se trata de versiones similares o no.

⁵² Hemos mencionado con anterioridad que ‘Triana’ es la pieza más grabada de toda la colección al tener en cuenta tanto los registros integrales como parciales de la versión para piano solo. Lo que quizás haya contribuido a una homogenización de la interpretación de este fragmento musical.

Málaga	7	6	1
Jerez	4	4	
Eritaña	10	10	

Tabla 6-5 Coincidencias en cada pieza

De manera complementaria, por un lado, aunque ‘Eritaña’ no cuenta con ninguna moda de tres músicos, es el fragmento donde varios pares de pianistas coinciden al poderse contabilizar 10 de ellos. Por otro, ‘Jerez’ exhibe sólo cuatro modas duales.



Gráfica 6-3 Triadas de pianistas que concuerdan en cada pieza

La anterior gráfica presenta las modas que resultan de grupos de tres pianistas coincidentes en la duración de las piezas. En la leyenda aparecen las triadas de los intérpretes y en el centro de las barras las duraciones en segundos por pieza⁵³.

Por último, señalamos que al comparar los tiempos totales de la Integral de *Iberia*, se obtuvo una sola coincidencia entre la versión de Marisa Montiel y Olivier Chauzu, con un total de 5546 segundos. Aunque este dato no tiene mayor repercusión ya que las duraciones de las piezas entre los dos pianistas son todas diferentes. Esta medida estadística nos permite rápidamente empezar a clasificar las versiones sonoras integrales de una obra musical. En ese mismo sentido, mencionamos las duraciones totales de:

- a) Nicholas Unwin (4715) y la segunda versión de Jean-François Heisser (4718).
- b) Yvonne Loriod (4903), Marc-André Hamelin (4906) y la segunda de Alicia de Larrocha (4909).

En ambos incisos, las versiones contenidas en cada uno de ellos están separadas entre sí tan sólo por tres segundos.

⁵³ En caso de duda sobre a qué triada de pianista corresponde cada barra en la gráfica, los segundos indicados tanto en la leyenda como en las barras pueden ayudar a identificar cada grupo.

6.3.2 Medidas básicas centrales

6.3.2.1 La media

Las medidas centrales básicas dentro de la estadística descriptiva son la media y la mediana. La media permite saber el promedio de un conjunto de valores sin que haya necesidad de ordenarlos. Esta medida corresponde al resultado de la suma de todos los valores de una variable dividido por el número total de unidades tomadas en cuenta⁵⁴. Aplicando esto a nuestro estudio de *Iberia*, ello significa que la duración promedio (media) de una pieza de la colección, es igual a la suma de las duraciones del grupo de versiones dividida por el número total de registros que existen en CD (44).

En el siguiente cuadro aparece la fórmula para encontrar la media y, como ejemplo, la operación aritmética para conocer dicho valor en ‘El polo’, pieza escogida al azar dentro de las doce posibilidades de la colección.

$$\bar{x} = \frac{1}{n} \sum_{i=1}^n a_i = \frac{a_1 + a_2 + \dots + a_n}{n}$$

$$\bar{X} = (430 + 397 + 410 + 422 + 420 + 373 + 425 + 431 + 367 + 487 + 355 + 472 + 396 + 448 + 460 + 481 + 385 + 431 + 438 + 385 + 385 + 469 + 440 + 363 + 413 + 407 + 455 + 381 + 470 + 417 + 410 + 546 + 484 + 423 + 460 + 443 + 397 + 437 + 344 + 469 + 437 + 479 + 406 + 470) / 44$$

$$\bar{X} = 427.6818182 \text{ (total)}$$

Fórmula 6-1 Cálculo de la media general en ‘El polo’

Según la fórmula anterior, la media general en ‘El polo’ es igual a 427 segundos. La ventaja de este parámetro es que permite saber de forma inmediata la duración promedio de un fragmento musical. El resultado pudiera ser empleado, por ejemplo, cuando se quiere indicar la duración temporal representativa de una composición en un programa de mano.

De manera resumida, en la siguiente tabla aparecen los valores de la media general del grupo de 44 versiones para cada una de las piezas:

Pieza	Media	Pieza	Media
Evocación	358	El Albaicín	447
El puerto	248	El polo	428
Corpus Christi	537	Lavapiés	415
Rondeña	428	Málaga	314
Almería	579	Jerez	646
Triana	320	Eritaña	353

Tabla 6-6 Media de las 44 versiones por pieza

Si se ordenan los valores de una muestra de menor a mayor y la media aparece cerca de la posición central al dividir el número total de datos en dos, el

⁵⁴ En la estadística el promedio es conocido como la media o media aritmética. Su símbolo es una x con un guión sobre ella: \bar{x} .

resultado se puede considerar como representativo del grupo analizado. En este estudio, para cada pieza se contempla un total de 44 versiones lo que implica que el centro de gravedad se sitúa entre las posiciones 22ª y 23ª.

En la tabla 6-7, al ordenar las duraciones en ‘El polo’ de menor a mayor, se observa que la media representada por la cifra 427 segundos queda situada entre la posición 22ª y 23ª, cuyos valores son 425" y 430", respectivamente. Ello significa que el número de versiones rápidas es igual al número de versiones lentas en esta pieza.

Posición / Valor			
1º 344"	12º 397"	23º 430"	34º 460"
2º 355"	13º 406"	24º 431"	35º 469"
3º 363"	14º 407"	25º 431"	36º 469"
4º 367"	15º 410"	26º 437"	37º 470"
5º 373"	16º 410"	27º 437"	38º 470"
6º 381"	17º 413"	28º 438"	39º 472"
7º 385"	18º 417"	29º 440"	40º 479"
8º 385"	19º 420"	30º 443"	41º 481"
9º 385"	20º 422"	31º 448"	42º 484"
10º 396"	21º 423"	32º 455"	43º 487"
11º 397"	22º 425"	33º 460"	44º 546"

Tabla 6-7 Duraciones de las 44 versiones de ‘El polo’

La media tiene la característica de ser sensible a la presencia de valores extremos, ya que cifras muy bajas o muy altas tienden a alejarla del centro de gravedad. Ello ocurre debido a que todos los elementos de la muestra son tomados en cuenta para el cálculo de dicho parámetro. Por tanto, las interpretaciones con duraciones extremas pueden ocasionar que la media no sea la duración temporal representativa del grupo de versiones en relación con algunas piezas.

Según la tabla 6-8, en ‘Almería’ la media aparece en la posición 19ª entre las duraciones encontradas. Dicho valor se aleja un poco del centro ya que, como antes se indicó, la media idealmente debería situarse entre las posiciones 22ª y 23ª para poder considerarla como representativa del grupo.

Posición / Valor			
1º 481"	12º 532"	23º 594"	34º 612"
2º 481"	13º 533"	24º 594"	35º 617"
3º 507"	14º 536"	25º 595"	36º 623"
4º 520"	15º 557"	26º 595"	37º 629"
5º 520"	16º 561"	27º 596"	38º 632"
6º 521"	17º 567"	28º 598"	39º 632"
7º 522"	18º 578"	29º 599"	40º 634"
8º 522"	19º 579"	30º 599"	41º 648"
9º 525"	20º 582"	31º 602"	42º 658"
10º 526"	21º 587"	32º 608"	43º 666"
11º 530"	22º 589"	33º 611"	44º 690"

Tabla 6-8 Duraciones de las 44 versiones de ‘Almería’ y la posición de la media general

. Que la media se aparte ligeramente del centro propicia dos circunstancias: 1) versiones extremas que desestabilizan al grupo y 2) necesidad de aplicar la mediana como parámetro de tendencia central.

6.3.2.2 La mediana

Gracias a su robustez⁵⁵, la mediana, a diferencia de la media, no es influida por el hecho de que en la muestra existan interpretaciones demasiado rápidas o lentas, esto se debe a que la operación aritmética sólo considera las duraciones de las dos versiones que se sitúan en el centro después de ordenar el grupo de menor a mayor duración. Esta medida permite ubicar el valor central de un conjunto de versiones con mayor exactitud al corregir el resultado de la media en aquellas piezas con una duración temporal heterogénea.

El procedimiento para obtener la mediana es el siguiente: como primer paso se ordenan los valores de una variable en un orden creciente; como segundo, se divide el grupo en dos, dejando la mitad de los valores por debajo y la otra mitad por encima. Tercer paso: si el número total de valores es impar, la mediana entonces será el valor central obtenido del paso anterior. En cambio, si el número total es par, la mediana será el valor resultante del promedio de los dos valores que se obtienen del segundo paso⁵⁶.

A continuación, explicamos de manera aplicada como se obtiene esta medida. Tomemos como ejemplo ‘Almería’ una vez más, cuya media es 579 segundos de acuerdo con la tabla 6-6⁵⁷ y se sitúa en la posición número 19 de la tabla 6-8, al ordenar los valores contemplados. La muestra analizada está compuesta de 44 versiones y al ser 44 un número par, la mediana corresponde al promedio de los valores colocados en la posición 22ª y 23ª de la tabla 6-8. Dicho promedio se obtiene aplicando la siguiente operación aritmética: $(589 + 594) / 2 = 591.5$. En el siguiente cuadro se puede observar la secuencia completa de la fórmula.

⁵⁵ «Un rasgo que diferencia a media y mediana es su comportamiento frente a los datos atípicos. [...]. La resistencia o estabilidad de la mediana frente a la existencia de datos atípicos es un fenómeno que, en general, recibe el nombre de “robustez”. Las medidas basadas en el orden —como la mediana, los cuarteles o el rango intercuatílico— gozan de esa propiedad y se dicen que son robustas. Por otra parte, cantidades basadas en la suma —como la media o la desviación estándar— se ven más afectadas por las observaciones atípicas y son, por tanto, menos robustas». En: Daniel Peña, y Juan Romo, *Introducción a la estadística para las ciencias sociales*, Madrid, McGraw-Hill/Interamericana de España, 1997, pp. 73-74.

⁵⁶ Es decir, si tenemos una muestra de 9 valores, al aplicar la fórmula $M_e = x_{(n+1)/2} = x_{(9+1)/2} = x_{(10)/2} = x_5$ La mediana corresponderá al valor que se sitúe en la quinta posición después de ordenar los valores. En cambio, si tuviéramos una muestra de 10 valores aplicando la fórmula $M_e = (x_{n/2} + x_{n/2+1}) / 2$ el resultado será el promedio de los valores que se encuentren en las posiciones quinta y sexta.

⁵⁷ La operación sería la siguiente: $[507 + 536 + 594 + 589 + 632 + 530 + 595 + 634 + 526 + 599 + 481 + 611 + 598 + 629 + 608 + 690 + 532 + 594 + 599 + 520 + 533 + 658 + 596 + 481 + 623 + 648 + 612 + 557 + 602 + 522 + 520 + 578 + 587 + 595 + 522 + 579 + 525 + 582 + 666 + 617 + 561 + 632 + 567 + 521] / 44 = 579.2727273$

Fórmulas para obtener la mediana:

a) Muestra Impar $M_e = x_{(n+1)/2}$

b) Muestra Par $M_e = (x_{n/2} + x_{n/2+1}) / 2$

Tenemos una muestra par de 44 versiones, por tanto utilizamos la segunda fórmula:

$$M_e = (x_{n/2} + x_{n/2+1}) / 2$$

$$M_e = (x_{44/2} + x_{44/2+1}) / 2 = (x_{22} + x_{23}) / 2 = (589 + 594) / 2$$

$$M_e = 591.5$$

Fórmula 6-2 Cálculo de la mediana general en ‘Almería’

De esta observación, deducimos que el valor de la mediana (591.5"), se separa 12.5 segundos de la media (579"). Ello significa que para ganar en precisión, en el caso de ‘Almería’ la mediana debe ser tomada en cuenta como un referente de la medida central. Dicha diferencia también pone de manifiesto que hay un mayor número de pianistas que tocan esta pieza de manera lenta en comparación con aquellos que ofrecen una versión más rápida.

La tabla siguiente agrupa el valor de la mediana en segundos sin decimales, para cada una de las piezas de *Iberia*:

Pieza	Mediana	Pieza	Mediana
Evocación	362	El Albaicín	450
El puerto	247	El polo	428
Corpus Christi	537	Lavapiés	411
Rondeña	424	Málaga	312
Almería	592	Jerez	647
Triana	320	Eritaña	351

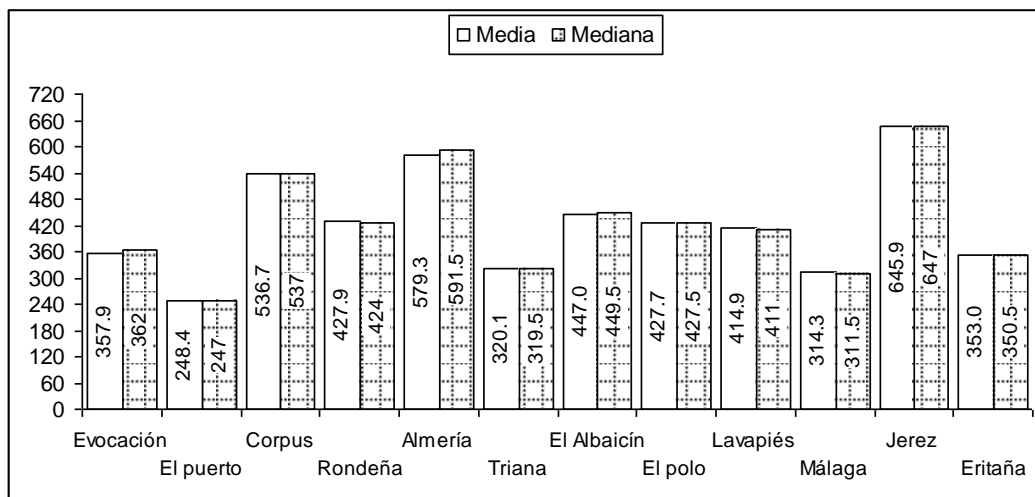
Tabla 6-9 Mediana de las 44 versiones por pieza

Esta variable es útil por sí sola cuando una muestra es heterogénea. No obstante, se recomienda deducir de manera conjunta los dos parámetros de tendencia central, cuando se busca el promedio representativo de la duración temporal de un grupo de versiones. De esta forma, se obtiene mayor información al contrastar la media y la mediana de la misma muestra, ya que la comparación de estas dos medidas permite situar correctamente el centro de gravedad, así como observar si se mueve ligeramente hacia uno de los lados.

6.3.2.3 Diferencia entre las medidas centrales

La principal diferencia entre la media y la mediana es que la primera promedia todos los valores para encontrar el punto central, mientras que la segunda obtiene el resultado por medio de posiciones. La distribución de un conjunto es simétrica cuando ambas variables son iguales. Sin embargo, no siempre ocurre que las medidas coinciden, pues puede existir una disparidad entre

las resultantes de ambas. La gráfica 6-4 muestra un cierto grado de diferencia en los valores que resultan al calcular las dos medidas de tendencia central⁵⁸. Podría decirse que dichas diferencias no son sustanciales, si tomamos como medida general el minuto y si comparásemos visualmente la altura de las barra de dicha gráfica.



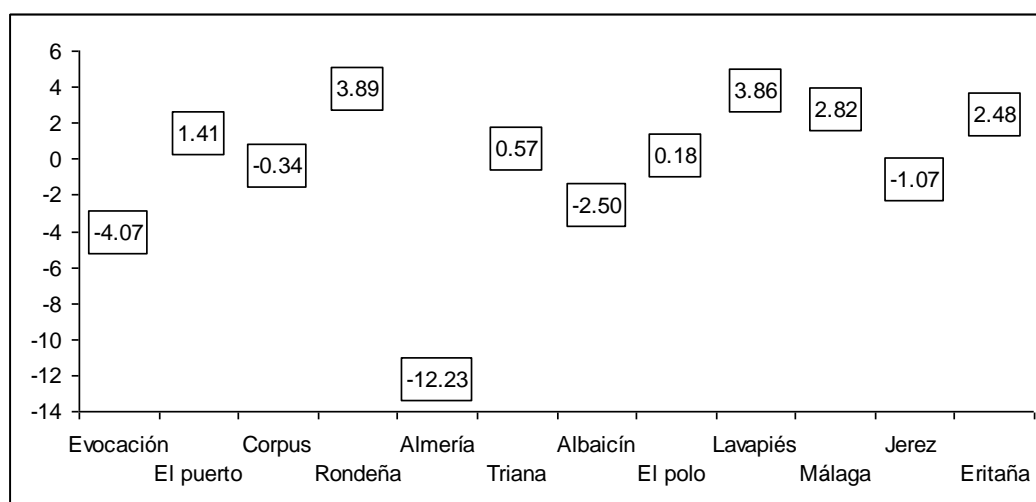
Gráfica 6-4 Diferencia entre la media y la mediana

Sin embargo, si el punto de comparación temporal parte como unidad referente del segundo, las diferencias mostradas resaltan más; la gráfica 6-5 refleja la divergencia entre la media y la mediana. Dentro de los recuadros aparece en segundos la diferencia obtenida de la resta de ambos parámetros, al situar la mediana de las piezas en el valor cero del eje vertical. Por ejemplo, sabemos que la media de 'El Albaicín' es de 447.00", la mediana de 449.50" y la diferencia entre ambas es de 2.50 segundos⁵⁹; cifra que aparece reflejada con un número negativo (-2.50), ya que la duración de la media es más corta que la mediana. Ello obedece al siguiente corolario⁶⁰: si la media de la pieza es mayor que la mediana correspondiente, el resultado se expresa con un valor positivo; por el contrario, si la media es menor, el valor obtenido es negativo.

⁵⁸ Debido a la escala del eje vertical, la gráfica 6-4 no muestra al detalle la diferencia entre los valores de la media y la mediana. Esta divergencia se puede observar mejor en la gráfica 6-5.

⁵⁹ En esta cifra 2.50, el 2 corresponde a segundos y el 50 a centésimas de segundo. Las tablas 6-6 y 6-9 presentan los valores sin decimales. No obstante, para la comparación incluida en la gráfica 6-4 hemos utilizado un decimal y, para la gráfica 6-5, dos decimales; de ahí que pueda haber una pequeña divergencia en la forma de mostrar la información dependiendo de los objetivos del análisis y la escala a la que se trabaje tanto matemática como visualmente. MS Excel funciona de la misma forma, ya que hace los cálculos con todos los decimales y los resultados corresponderán a la operación con la cifra completa, independientemente del número de decimales que el usuario haya decidido que el programa muestre en pantalla.

⁶⁰ Esta proposición fue creada tomando en cuenta las características propias de las dos medidas centrales. Por otro lado, se incluye aquí la definición de dicho recurso según el Diccionario de la Real Academia Española: «Corolario: proposición que no necesita prueba particular, sino que se deduce fácilmente de lo demostrado antes». [www.rae.es](http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=corolario) Disponible en: http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=corolario [consulta: 7 agosto 2011].



Gráfica 6-5 Diferencia exacta entre la media y la mediana

Como se observa, en el gráfico anterior los dos valores positivos más altos alcanzados corresponden a las piezas ‘Rondeña’ y ‘Lavapiés’ con una diferencia de tres segundos entre ambos parámetros. Esto significa que la mayoría de los pianistas toca rápido esas piezas con excepción de algunos pocos que presentan tiempos más lentos. El gráfico también permite suponer que varios intérpretes acortan el tiempo en ‘Evocación’, ya que la media se sitúa a distancia de cuatro segundos por debajo de la mediana.

En particular, ‘Almería’ es la única que presenta una peculiar tendencia por parte de algunos artistas hacia los tiempos rápidos lo que provoca una diferencia de 12 segundos entre ambas variables. La mediana sugiere que la mayoría de los intérpretes adopta un tiempo que tiende hacia lo lento y, de manera complementaria, la media indica que algunos pianistas ofrecen versiones realmente cortas.

Derivadas de la textura que la pieza presenta, a continuación explicamos las posibles causas de este comportamiento. En este fragmento musical los intérpretes deben mantener un *tempo* constante para que no decaiga la fluidez y así evitar un discurso inconexo con frases que resulten prolongadas en tiempo, de modo innecesario. Consecuentemente, la copla requiere un *tempo* moderado para que no se pierda la visión global del tema musical. Especialmente en la sección central (cs. 87-142) y en la sección conclusiva (c. 210 hasta el final), la fluidez adquiere importancia capital.

Es posible que ante esta exigencia demandada en la composición, varios pianistas muevan el *tempo* reduciendo la duración promedio de algunas versiones. Su implicación puede explicarse como un factor potencial para obtener el resultado que presenta la diferencia entre la media y mediana del grupo.

El ejemplo siguiente ofrece varios compases comprendidos en la sección central de la pieza. Como esta sección y la conclusiva tienen una construcción similar en sus amplias frases, hemos escogido la muestra representativa que expone el tipo de textura análoga a dichos pasajes.



Ejemplo musical 6-1 'Almería', compases 94-104

Como una solución alternativa, algunos pianistas prefieren mantener la copla dentro de un *tempo* tranquilo, a la vez que imprimen mayor dinamismo a las partes más contrastantes de la pieza. Un ejemplo de ello, se encuentra en la sección que va del compás 174 al 193⁶¹.



Ejemplo musical 6-2 'Almería', compases 174-177

En dicho pasaje de corte virtuoso, el compositor le sugiere al intérprete que en este trozo debe agilizar la velocidad por medio de la indicación “con anima”, que aparece cuatro veces. Con ello, el propio impulso de la música se acelera progresivamente a lo largo de esta sección con brío para desembocar en el clímax del compás 193 y descender luego, poco a poco, antes de volver al *tempo* primo en el compás 210.

Al comparar los dos ejemplos musicales de esta pieza, se puede observar que aunque las texturas son contrastantes, ambas piden al pianista que conserve el movimiento decidido. Por un lado, el material musical del ejemplo 6-1 obliga al intérprete a mantener un ritmo constante para contrarrestar la simplicidad de los acordes y el acompañamiento que anteceden a la copla. Por otro, el material del ejemplo 6-2 demanda del músico que acumule tensión hacia el punto culminante de la pieza. Ello nos permite sugerir que la propia textura musical es la que incita

⁶¹ El ejemplo musical 6-2 muestra el inicio de la sección comprendida entre los compases 174 y 193.

a varios pianistas a conservar un tiempo firme en esta pieza y en algunos pasajes, una lectura veloz.

Escúchense por ejemplo las versiones de Eduard Syomin y Leopoldo Querol cuyos tiempos rápidos generales ocasionan que la pieza suene un poco atropellada y que dure tan sólo 8'01". En contraste, algunos pianistas presentan duraciones superiores a los 11 minutos haciendo aburrida su escucha y difícil poder percibir la estructura de la pieza (p. ej.: Hervé Billaut). Desde el punto de vista musical, creemos que la solución adecuada se encuentra presente en la excelente interpretación de Marc-André Hamelin, pues el pianista toca de manera reposada las coplas mientras ejecuta con virtuosismo los pasajes briosos, creando la ilusión de que interpreta esta pieza de manera rápida, aunque en realidad la duración de su versión es de 10'48".

De una manera u otra, la presencia de texturas contrastantes genera diversas estrategias en relación al *tempo* adoptado en 'Almería' por el grupo, ello se percibe estadísticamente en que, de las doce piezas de *Iberia*, ella presenta la mayor diferencia entre la media y la mediana grupal en cuanto a duración temporal.

6.3.3 Medidas básicas de dispersión

Las medidas básicas de dispersión son la mínima y la máxima en términos estadísticos. Ellas no requieren operación ninguna pues están representadas por los valores localizados en los extremos de una muestra ordenada de forma consecutiva. La amplitud, o el rango, corresponde a la diferencia resultante entre el valor máximo y el valor mínimo mostrado por los valores de una variable. Dicha medida permite saber el grado de dispersión de los datos.

Pieza	Versión más rápida		Versión más lenta		Rango
	Duración	Pianista	Duración	Pianista	
Evocación	257	Muraro	430	Torra	173 (2'53")
El puerto	210	Syomin	291	Baytelman	81 (1'21")
Corpus	431	Syomin	647	Torres-Pardo	216 (3'26")
Rondeña	367	Uribe	520	Torres-Pardo	153 (2'33")
Almería	481	Syomin	690	Billaut	209 (3'29")
Triana	283	Uribe	405	Torra	122 (2'02")
El Albaicín	330	Syomin	527	Billaut	197 (3'17")
El polo	344	Torres-Pardo	546	Chauzu	202 (3'22")
Lavapiés	361	Solano	520	Torra	159 (2'39")
Málaga	270	Larrocha	385	Torra	115 (1'55")
Jerez	450	Querol	825	Billaut	375 (6'15")
Eritaña	258	Querol	454	Torra	196 (3'16")

Tabla 6-10 Valores de dispersión del grupo de 44 versiones

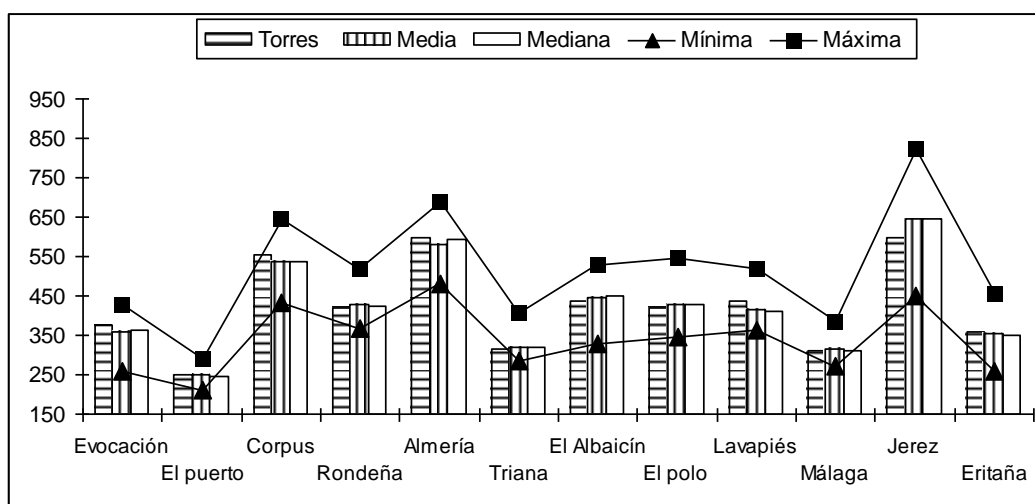
La tabla 6-10 refleja las duraciones que marcan los límites temporales del grupo de versiones analizadas, agrupando las interpretaciones en *tempo* distintos según resulten. El rango indica la separación en segundos entre los valores extremos. Para una mayor comodidad de lectura, entre paréntesis se incluye la cifra de dicho parámetro expresada en minutos.

6.3.4 Resultados del análisis estadístico versus el catálogo de Jacinto Torres

Como resultado del análisis estadístico de los apartados precedentes, en la tabla 6-11 se muestra la media, la mediana, la mínima y la máxima del grupo de versiones integrales⁶². En la última columna de dicha tabla se incluyen las duraciones propuestas por Jacinto Torres en su catálogo. Curiosamente, no encontramos coincidencia alguna entre los resultados alcanzados en el análisis que hemos propuesto y el estudio ofrecido por Torres. No obstante, ‘El puerto’ (2" y 3"), ‘Málaga’ (4" y 2") y ‘Triana’ (5"), son las piezas donde los valores centrales —media y mediana—, se acercan más a la recomendación del musicólogo⁶³.

Pieza	Duración temporal en segundos				Torres
	Grupo de 44 versiones				
	Media	Mediana	Mínima	Máxima	
Evocación	358	362	257	430	375
El puerto	248	247	210	291	250
Corpus Christi	537	537	431	647	555
Rondeña	428	424	367	520	420
Almería	579	592	481	690	600
Triana	320	320	283	405	315
El Albaicín	447	450	330	527	435
El polo	428	428	344	546	420
Lavapiés	415	411	361	520	435
Málaga	314	312	270	385	310
Jerez	646	647	450	825	600
Eritaña	353	351	258	454	360

Tabla 6-11 La duración de Torres frente a los valores del grupo de pianistas



Gráfica 6-6 La duración de referencia en el contexto de la duración experimental real

⁶² Los valores correspondientes al grupo de versiones han sido redondeados a cero decimales, para facilitar la comparación con los datos de referencia de Torres, dados en segundos. Esos decimales corresponden a centésimas de segundo, que pueden ser descartadas debido a que el segundo nos funciona bien como la medida mínima para esta parte de nuestro estudio.

⁶³ Al lado de las piezas mencionadas en este enunciado, entre paréntesis aparece en segundos la separación de la media y la mediana en relación con la referencia de Torres.

Para una mejor visualización de los datos que ofrece la tabla 6-11, en la gráfica 6-6 se sitúan las duraciones aparecidas en el catálogo de referencia de este investigador en un contexto práctico, que abarca los valores representativos del grupo de 44 versiones integrales.

Por último, en la tabla 6-12 contrastamos el valor empírico dado por Torres con la mediana del grupo de pianistas estudiados. Para una mayor comodidad de lectura, presentamos a la izquierda de la tabla los resultados convertidos en minutos. A la derecha, aparecen estos valores expresados en segundos y en la última columna, se incluye la diferencia entre el valor que Torres ofreció como referente y la mediana obtenida en nuestro estudio.

Fuente	Torres	Grupo	Torres	Grupo	
Unidad temporal	Minutos		Segundos		
Pieza	Referencial	Mediana	Referencial	Mediana	Diferencia
Evocación	6'15"	6'02"	375	362	-13
El puerto	4'10"	4'07"	250	247	-3
Corpus Christi	9'15"	8'57"	555	537	-18
Rondeña	7'	7'04"	420	424	4
Almería	10'	9'52"	600	592	-8
Triana	5'15"	5'20"	315	320	5
El Albaicín	7'15"	7'30"	435	450	15
El polo	6'	6'08"	420	428	8
Lavapiés	6'15"	5'51"	435	411	-24
Málaga	5'10"	5'12"	310	312	2
Jerez	10'	10'47"	600	647	47
Eritaña	6'	5'51"	360	351	-9

Tabla 6-12 Contraste de valores representativos

Si bien Torres en su catálogo alcanza resultados cercanos a nuestra mediana, dichos resultados pueden considerarse parciales, ya que se expresan de modo intuitivo y no constituyen la consecuencia de un seguimiento sistemático a través de métodos estadísticos y, en nuestra opinión, esos valores resultan empíricos. Si además contrastamos aquellos valores con la mediana obtenida por medio de la aplicación de un análisis estadístico, el resultado alcanzado puede ser tomado como representativo al reflejar el valor central correspondiente a un grupo de cuarenta y cuatro versiones de *Iberia*. Sólo recordar que, cincuenta es el número total de grabaciones integrales registradas por pianistas de manera comercial; el tener los datos de cuarenta y cuatro de ellas (88 % del total y 100 % del formato de CD), nos permite aproximarnos con mayor exactitud a un estudio más objetivo con relación a la duración temporal de la obra⁶⁴.

Los valores que identifican la duración temporal central promedio de 44 versiones integrales pueden tomarse como representativos de la praxis musical de *Iberia* de Isaac Albéniz, tal y como se refleja en la tabla 6-13.

⁶⁴ Lo más importante es que la nueva información obtenida es exacta, justificada y detallada; ha sido obtenida a través de un proceso sistemático, que en dado caso puede ser replicado y contrastado de manera posterior. Dicha información puede ser utilizada como base de datos para la comparación inmediata de aquellas nuevas grabaciones que salgan al mercado en fecha posterior a la publicación de este trabajo.

Pieza	Duración	Pieza	Duración
Evocación	6'02"	El Albaicín	7'30"
El puerto	4'07"	El polo	6'08"
Corpus Christi	8'57"	Lavapiés	5'51"
Rondeña	7'04"	Málaga	5'12"
Almería	9'52"	Jerez	10'47"
Triana	5'20"	Eritaña	5'51"

Tabla 6-13 Duraciones representativas de acuerdo al estudio efectuado

6.3.5 El grado de variación temporal en la muestra. Una búsqueda contrastada de parámetros cruzados

6.3.5.1 Relación de la media y las medidas de dispersión

Hemos advertido antes que la media no siempre se sitúa en el centro de gravedad de la muestra. En aquellos casos donde existe una versión en exceso lenta o rápida, dicho parámetro se aleja del punto central hacia alguno de los dos extremos y ello complica definir el centro de una muestra asimétrica. Esta situación, que pudiera enfocarse como debilidad; no obstante, puede informarnos sobre la tendencia de un grupo de versiones donde los pianistas prefieran interpretar una pieza rápida o lenta.

A través de la media (medida central) y la duración máxima y mínima (medidas de dispersión), es posible saber cual es la tendencia de la duración temporal de cada una de las piezas. De modo similar, a partir de la colocación de la media dentro del rango, este proceso permite deducir si hay un comportamiento hacia alguno de los lados del espectro de datos.

En la gráfica 6-7 aparecen los extremos y el centro de la variable, es decir, la duración mínima, media⁶⁵ y máxima de cada pieza. Dicha gráfica se interpreta así:

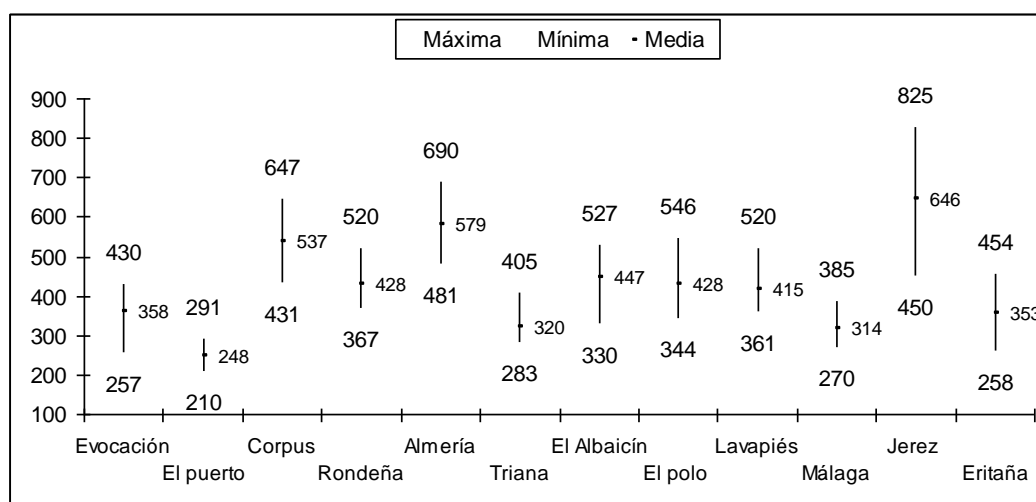
- Mientras más extensa sea la línea vertical mayor será el rango; es decir, mayor será la separación en tiempo entre la versión más lenta y la más rápida con respecto a cada pieza.
- Mientras más se acerque hacia el extremo superior la marca que indica la media, mayor es la tendencia de los pianistas a tocar la pieza de manera calmada y viceversa.

Los datos aparecidos en la gráfica muestran con relación a la amplitud temporal que, ‘El puerto’ exhibe el menor rango: 81 segundos y ‘Jerez’ presenta el rango mayor: 325 segundos⁶⁶. En cuanto al equilibrio equidistante entre los tres elementos a considerar (mínima, máxima y media), el lugar donde se encuentra la media dentro del rango, indica:

- La simetría en ‘El puerto’ y el ‘Corpus Christi en Sevilla’.
- La propensión hacia la interpretación lenta en ‘Evocación’ y ‘El Albaicín’.
- La tendencia hacia la versión rápida en ‘Triana’ y ‘Lavapiés’.

⁶⁵ Recordamos al lector que esta medida centra corresponde al resultado de la suma de todos los valores de una variable dividido por el número total de valores tomados en cuenta.

⁶⁶ Dichos valores son el resultado de restar el dato de la duración mínima a la máxima. Por ejemplo, en el caso de ‘El puerto’ la operación aritmética sería: $291 - 210 = 81$.



Gráfica 6-7 La media con relación al rango de la duración temporal en cada pieza

Explicando más el concepto de equidistancia, por ejemplo en ‘Evocación’, la media de dicha pieza se encuentra a 72 segundos de la duración máxima y a 101 segundos de la mínima, lo que sugiere que el grupo tiende a ofrecer una ligera inclinación hacia una extensión temporal corta, lo que se traduce en un mayor número de interpretaciones movidas.

En la tabla 6-14 presentamos los valores de la media y el rango de la duración temporal en las piezas.

Pieza	Media		Rango	
	Segundos	(Minutos)	Segundos	(Minutos)
Evocación	358"	(3'58")	173"	(2'53")
El puerto	248"	(4'08")	81"	(1'21")
Corpus Christi	537"	(8'57")	216"	(3'26")
Rondeña	428"	(7'02")	153"	(2'33")
Almería	579"	(9'39")	209"	(3'29")
Triana	320"	(5'20")	122"	(2'02")
El Albaicín	447"	(7'27")	197"	(3'17")
El polo	428"	(7'08")	202"	(3'22")
Lavapiés	415"	(6'55")	159"	(2'39")
Málaga	314"	(5'14")	115"	(1'55")
Jerez	646"	(10'46")	375"	(6'15")
Eritaña	353"	(5'53")	196"	(3'16")

Tabla 6-14 Media y rango de la duración temporal

Al leer en la tabla los datos obtenidos, nos llamó la atención el valor de la media con relación al rango encontrado en cada pieza. La pregunta ahora sería si existe una correlación entre el grado de variación temporal y la longitud en cada pieza. Esta inquietud se motivó al suponer que, ‘El puerto’ con una amplitud de 81 segundos (equivalentes a 1'21") y con una duración media de 248 segundos, (4'08") presentaría una menor dispersión que ‘Jerez’, con un rango de 375 segundos (6'15") y con una media situada en los 646 segundos (10'46").

Sin embargo, debido a que las piezas difieren en cuanto a número de compases y por consiguiente cada una tiene una extensión diferente, no es posible la comparación directa de sus duraciones por medio de las medidas básicas

estadísticas presentadas en los anteriores apartados⁶⁷. Para poder comparar las duraciones de las piezas en una escala común, necesitamos aplicar algunos otros conceptos estadísticos como son la desviación estándar y el coeficiente de variación.

En los siguientes párrafos exponemos estas ideas formuladas como hipótesis y explicamos las herramientas estadísticas adecuadas para probar nuestra suposición.

6.3.5.2 Hipótesis

Una de las ventajas de la estadística es que admite la conversión de los valores numéricos encontrados a porcentajes. Con ello, dichos valores pueden ser comparados al estar en una escala del 1 al 100 %, aunque en un inicio se expresen en escalas diferentes. A pesar de que las piezas tengan una extensión temporal y una dispersión propias, explicamos de modo gradual el proceso que permite confrontar el grado de variación de las piezas en relación con su media.

A través de la estadística descriptiva, por ejemplo, pudiera verificarse la siguiente hipótesis: *Mientras más larga es la pieza, mayor es la posibilidad de variación en la duración temporal*. El mismo enunciado propone que, por contraposición, mientras menos extenso sea un fragmento musical, menor es la probabilidad de que aparezcan varios temas, secciones y cambios de velocidad marcados. Es decir, si tenemos una pieza que dura dos minutos y otra que dura diez, podríamos presumir que la pieza más larga ofrece mayor posibilidad de variación, debido a que cuenta con un lapso superior donde pueden ocurrir más cambios. Sin embargo, esta afirmación que parece lógica y obvia, demanda algunas precisiones en cuanto al tiempo musical, sobre todo a partir de los resultados obtenidos.

6.3.5.3 Desviación estándar

Como primer paso para poder realizar una comparación válida entre las distintas piezas se debe encontrar el grado de dispersión estandarizado de cada una de ellas. La medida estadística que nos ayuda a ello es la desviación estándar, la cual mide la dispersión de los datos con respecto a la media⁶⁸.

Afortunadamente, es posible obtener la desviación estándar de una muestra por medio de programas informáticos estadísticos y a través de suites ofimáticas como el componente Excel de Microsoft Office, por lo que el cálculo es sencillo y rápido con la función “Standard deviation” (STDEV). Para aquella persona que

⁶⁷ Por hacer una analogía en lenguaje llano, la comparación directa a partir de las medidas básicas sería como intentar comparar temperaturas en grados Fahrenheit contra temperaturas en grados centígrados, sin convertir los valores. Otro ejemplo de ello es si tratásemos de comparar el crecimiento de dos niños de diferente edad en un periodo determinado de tiempo ya que, para ello, tendríamos que tomar el crecimiento típico en cada una de esas edades y equiparar ambas curvas de crecimiento en una escala estandarizada.

⁶⁸ Dentro de las medidas de dispersión se encuentran la varianza y la variación típica (conocida también como desviación típica o desviación estándar). La varianza es la media de los cuadrados de las diferencias de cada valor considerado y la media general de la variable. El resultado es exponencial, situación que se resuelve utilizando la variación típica como el valor que resulta de aplicar una raíz cuadrada a la varianza.

desea efectuar la operación a mano, en el siguiente cuadro incluimos la fórmula y un ejemplo que sirve de guía.

$$\sigma = \sqrt{\frac{1}{N-1} \sum_{i=1}^N (x_i - \bar{x})^2}$$

En ‘Triana’ las duraciones temporales de la muestra de 44 versiones son las siguientes:

320, 308, 300, 306, 299, 286, 324, 334, 283, 321, 338, 405, 335, 333, 319, 328, 294, 331, 335, 329, 340, 312, 309, 295, 324, 307, 344, 300, 302, 314, 312, 374, 311, 324, 296, 345, 303, 322, 337, 339, 303, 327, 303, 312

La media general de dicha pieza es 320

A continuación aplicamos la fórmula paso a paso:

$$\sigma = \sqrt{\frac{1}{44-1} \sum_{i=1}^{44} (x_i - 320)^2}$$

$$\sigma = \sqrt{\frac{1}{43} [(320-320)^2 + (308-320)^2 + (300-320)^2 + \dots etc]}$$

$$\sigma = \sqrt{\frac{1}{43} [(0)^2 + (-12)^2 + (-20)^2 + \dots etc]}$$

$$\sigma = \sqrt{\frac{1}{43} (0 + 144 + 400 + \dots etc)}$$

$$\sigma = \sqrt{\frac{21673}{43}}$$

$$\sigma = \sqrt{504.02}$$

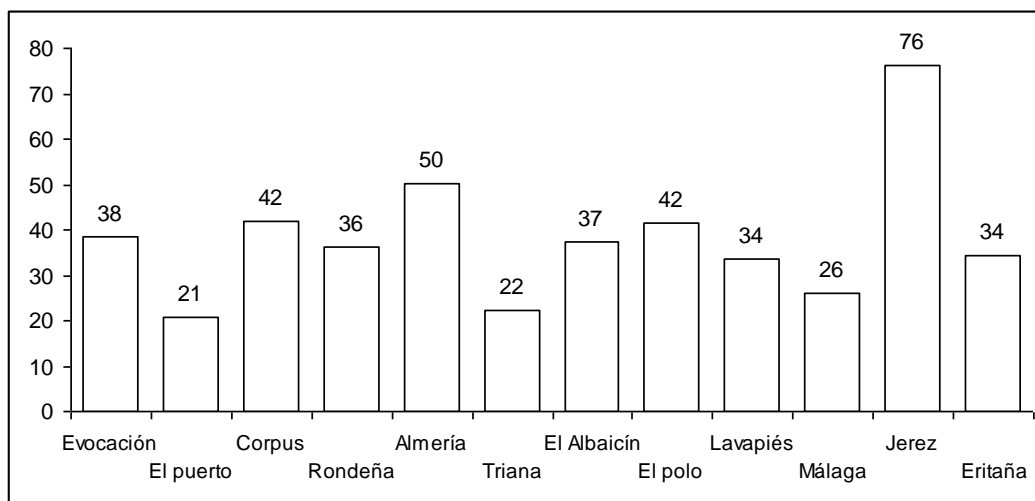
$$\sigma = 22.45046$$

$$\sigma = 22$$

Fórmula 6-3 Cálculo de la desviación estándar en ‘Triana’

Al aplicar la función STDEV en MS Excel, con las duraciones de ‘Triana’, obtenemos el mismo resultado que el encontrado en el cuadro de la fórmula 6-3. Podemos conocer, por medio de ambos procesos, que la desviación estándar de dicha pieza obtiene un valor igual a 22.

En la gráfica 6-8 se muestran los valores derivados del estudio de este parámetro para los doce fragmentos de la colección. Habría que decir que ‘El puerto’ presenta el valor menor y ‘Jerez’ el mayor: 21 y 76, respectivamente.



Gráfica 6-8 Desviación estándar de cada una de las piezas de la integral

Dicha gráfica refleja de modo similar la ubicación en los extremos de ‘El puerto’ y ‘Jerez’, tal y como vimos en la tabla 6-14 al abordar el estudio de la media y el rango (ver pág. 495). La desviación estándar parece confirmar nuestra suposición inicial sobre un crecimiento directamente proporcional de la dispersión, en relación con la extensión de una obra musical.

6.3.5.4 Coeficiente de variación

Con anterioridad, hemos considerado que al ser diferentes las duraciones de cada una de las piezas debemos aplicar el coeficiente de variación para poder realizar la comparación entre ellas, a pesar de que los valores de las piezas parten de una misma unidad: segundos.

Para descubrir el valor de la relación entre la media y la desviación típica de una muestra, aplicamos el coeficiente de variación de Pearson cuyo objetivo es obtener valores exentos de unidad de medida. Al ser un parámetro expresado en porcentajes, es posible comparar dispersiones a escalas distintas porque su comportamiento es uniforme y no se ve afectado por los cambios de escala.

Esta medida de dispersión resulta de dividir el valor de la desviación típica entre la media y multiplicar el cociente por 100. El resultado obtenido se expresa en porcentajes y admite una comparación al ofrecer valores uniformes dentro de una misma escala. Por tanto, a mayor valor de coeficiente de variación (C.V.), mayor heterogeneidad de los valores de la variable y viceversa.

Tomando como ejemplo ‘Jerez’, en el siguiente cuadro aparece la fórmula para calcular el coeficiente de variación y su aplicación en nuestra muestra.

$$C_v = \frac{\sigma}{\bar{x}} \cdot 100$$

Como ejemplo, para calcular el coeficiente de variación de ‘Jerez’ se sustituyen las medidas (desviación estándar y media) por los valores correspondientes para dicha pieza⁶⁹:

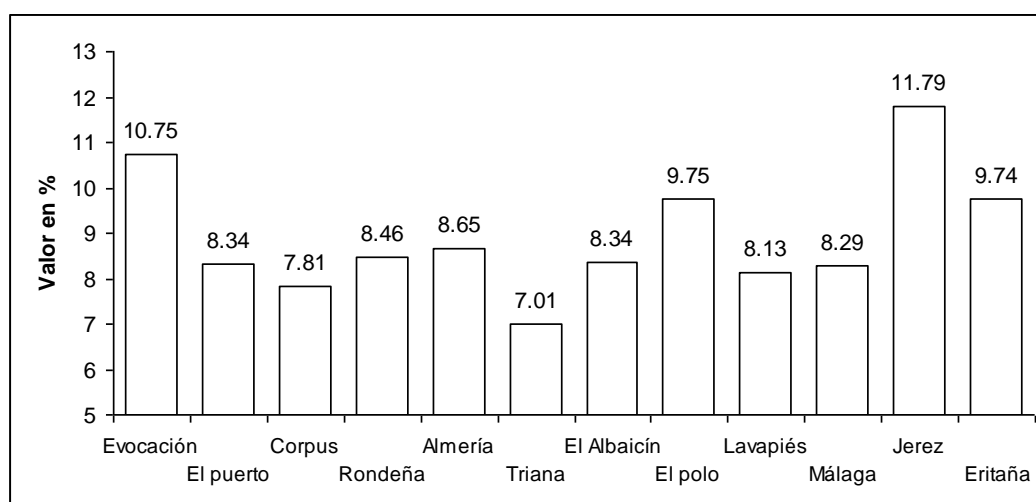
$$C_v = \frac{76.1362}{645.9318} \times 100$$

$$C_v = 11.7870$$

$$C_v = 11.79$$

Fórmula 6-4 Cálculo del coeficiente de variación en ‘Jerez’

La siguiente gráfica incluye el porcentaje correspondiente al coeficiente de variación de cada una de las piezas⁷⁰.



Gráfica 6-9 Coeficiente de variación de cada una de las piezas

‘Triana’ mantiene un C.V. relativamente bajo (7.01 %) en comparación con las otras piezas de la colección. Por el contrario, ‘Jerez’ y ‘Evocación’ muestran un C.V. superior al 10 %. El resto de las piezas se sitúan entre el 7.81 % y 9.75 %.

⁶⁹ Para este ejemplo hemos decidido usar cuatro decimales para el cálculo con el objetivo de simplificar la demostración y, por el mismo motivo, el resultado aparece redondeado a dos decimales. No obstante, en el cálculo en MS Excel se han empleado todos los decimales para una mayor precisión.

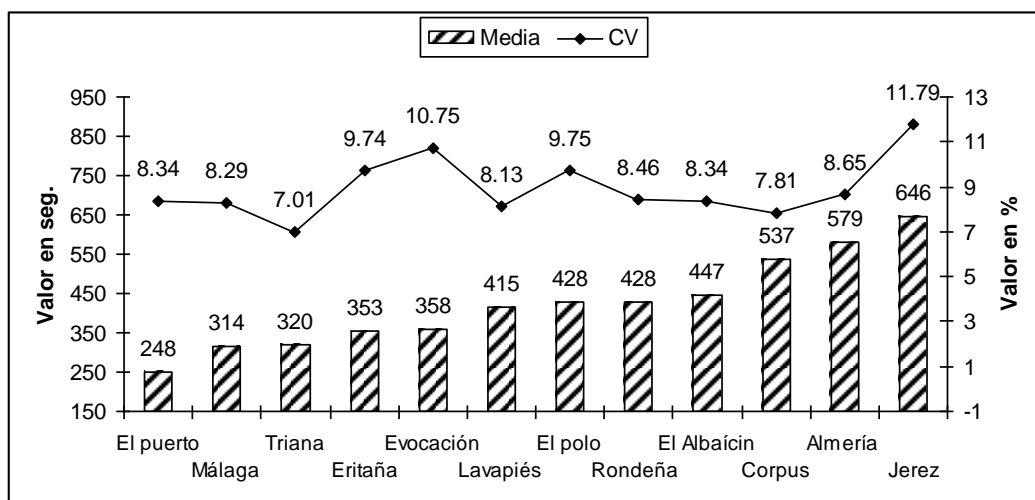
⁷⁰ En el caso de la gráfica 6-9 los resultados aparecen redondeados a dos decimales, aunque para el cálculo se han utilizado todos los decimales dados por MS Excel para las variables involucradas. Es muy importante, al usar este programa informático, realizar las operaciones con todos los decimales para no influir en los resultados. Por el contrario, los resultados finales se pueden presentar con dos, uno o cero decimales, dependiendo de lo que visualmente sea más conveniente para cada gráfico. Además, se recomienda especificar el decimal al cual se ha redondeado la cifra original.

6.3.5.5 Discusión de los resultados y comprobación de la hipótesis

Por medio del coeficiente de variación pudimos equiparar en una misma escala el grado de dispersión de cada una de las piezas. De manera complementaria, la media aporta la duración promedio de dichos fragmentos musicales. En cuanto a la duración temporal, conociendo y relacionando los valores de estas medidas descriptivas comprobaremos a continuación la hipótesis propuesta en el apartado 6.3.5.2 (pág. 496).

Tomando en cuenta la duración media como valor, en la gráfica 6-10 aparecen las piezas en un orden creciente. En el supuesto de que fuera 100 % verdadera la hipótesis, *Mientras más larga es la pieza, mayor es la posibilidad de variación en la duración temporal*, el coeficiente de variación debería presentar un crecimiento directamente proporcional al valor de cada duración media. Es decir, al estar las piezas ordenadas de menor a mayor duración promedio, los porcentajes debieran mostrar esa misma progresión.

Sin embargo, los resultados alcanzados corroboran sólo parcialmente la hipótesis. Por un lado, es cierto que existe un incremento proporcional en las piezas de mayor duración como ocurre en ‘Corpus Christi en Sevilla’, ‘Almería’ y ‘Jerez’, situadas en la gráfica a la derecha. Por otro, piezas como ‘El puerto’ y ‘Evocación’ se alejan de esta afirmación al tener un coeficiente de variación muy alto en comparación con su duración temporal⁷¹.



Gráfica 6-10 Correlación entre la media y el coeficiente de variación

¿Por qué la hipótesis no se cumple en varias piezas? Respondemos a esta interrogante comparando dos piezas rítmicas y dos de carácter lírico entre sí, desde el punto de vista musical.

Dentro de un primer escenario, tomemos por ejemplo dos piezas rítmicas como son ‘El puerto’ y ‘Triana’ cuyas duraciones promedio son similares: 248" y 320" respectivamente. Si bien ‘El puerto’ es ligeramente más corto en duración, manifiesta un mayor grado de dispersión (8.34 %) que ‘Triana’ (7.01 %) al

⁷¹ Esta gráfica cuenta con dos ejes. En el eje vertical primario (izquierda) aparecen las duraciones de la media en segundos; mientras que, el eje vertical secundario (derecha) muestra los resultados del coeficiente de variación representados como porcentajes. Los valores de la media dentro de la gráfica están expresados en segundos.

considerar los coeficientes de variación y ello resulta a pesar de que la media en la primera pieza es 72 segundos menor que la segunda.

Por un lado, consideramos que ‘El puerto’, aún siendo una pieza rítmica y corta, ofrece un alto coeficiente de variación debido a los siguientes factores:

- a) Albéniz no proporcionó una indicación metronómica.
- b) La expresión “Allegro comodo” ofrecida por el compositor en el manuscrito, parece no satisfacer a los pianistas que le otorgan a este fragmento musical un carácter brioso más que cómodo.
- c) Esta pieza cuenta con una cantidad elevada de mordentes y adornos que pueden ser interpretados con una amplia libertad por parte del pianista.

Por otro, ‘Triana’ mantiene un discurso musical homogéneo sin la existencia de ornamentos ni de secciones contrastantes en *tempo*. A eso habría que agregar que esta sexta pieza fue la primera en establecerse dentro del repertorio habitual pianístico y, a la vez, es el fragmento más grabado de toda la colección contabilizando tanto los registros parciales como integrales. Por lo que existe un canon interpretativo condicionado por la ejecución frecuente y por el alto número de referencias grabadas.

Dentro de un segundo escenario, tomemos en consideración una pieza tranquila como es ‘Evocación’, que cuenta con el segundo mayor coeficiente de variación (10.75 %), a pesar de durar sólo 358 segundos en promedio. Este fragmento presenta un valor superior que piezas como ‘Corpus Christi en Sevilla’ y ‘Almería’, las cuales también incluyen secciones líricas y duraciones más amplias: 537" y 579", respectivamente. Además, dichas piezas muestran un coeficiente de variación “normal” en concordancia con su longitud, secciones contrastantes e indicaciones agógicas. Por el contrario, ‘Evocación’ ostenta un alto coeficiente de variación para su extensión temporal promedio.

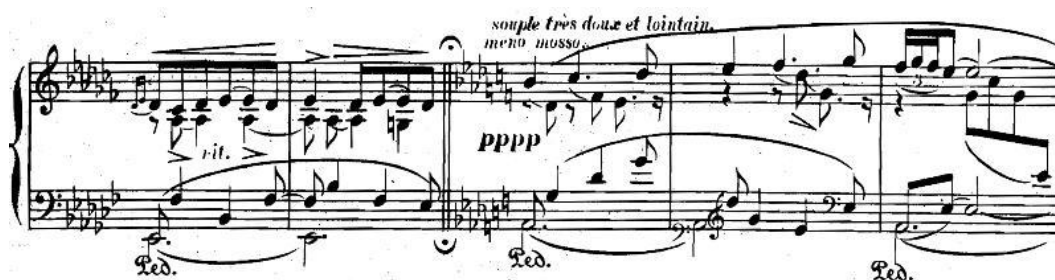
Más extrema es la comparación de ‘Evocación’ con ‘Jerez’, ya que esta última es la pieza más larga de la colección con una duración casi el doble de tiempo que ‘Evocación’ y por tanto, según nuestra hipótesis inicial, susceptible de una mayor variación por parte de los pianistas. En realidad, esta undécima pieza expone una variación “normal” tomando en cuenta tanto la ausencia de secciones realmente contrastantes, así como su duración promedio de 646 segundos. ‘Evocación’ en cambio, con su media de sólo 358 segundos, ofrece una gran variabilidad casi cercana en número a ‘Jerez’ ya que su porcentaje de 10.75 % se acerca al resultado obtenido en Jerez, 11.79 %.

‘Evocación’ manifiesta una elevada variación temporal motivada por las siguientes causas:

- a) Albéniz no proporciona un número metronómico para esta pieza, aunque da una indicación de aire: “Allegretto espressivo” que, en definitiva, influye en el tiempo adoptado por parte de los pianistas
- b) Los adornos de la parte inicial, las melodías lánguidas, las indicaciones agógicas y los *tempos* de la coda: “Quasi adagio” y “Largo”, ocasionan una marcada variación en el *tempo*
- c) El compositor titula esta pieza como “Prélude” en el manuscrito. Como forma, el preludio permite una gran libertad temporal al intérprete y ha sido considerado como una estructura libre e improvisada, especialmente dentro de la escuela francesa que crea el precedente del género sin compás para clave. Si seguimos su evolución hasta la obra del compositor español, la atmósfera impresionista de la pieza de

Albéniz motiva a los pianistas a captar una imagen musical atemporal donde el ritmo parece estar suspendido.

Presentamos un fragmento de ‘Evocación’ que contiene varios elementos que contribuyen a la libertad temporal adoptada por los músicos en esta pieza. Desde el inicio, el ejemplo incluye un *ritenuto*, un calderón entre el segundo y el tercer compás, indicaciones de *meno mosso* y *souple très doux et lointain*⁷² para los tres últimos, expresiones de matiz con precisiones tan detalladas que demandan la presencia de cuatro *pianissimo* y un lirismo evocativo que da término al conjunto de significados progresivamente presentados, para sugerir un movimiento discursivo que muestra un espacio más distendido y expandido, donde la frase musical resulta totalmente plena.



Ejemplo musical 6-3 ‘Evocación’, compases 113-117

‘Evocación’ está configurada por la sucesión incesante de este tipo de pasajes y los pianistas tienen que desplegar su capacidad poética con la intención de evocar ese nuevo mundo a donde nos transporta Albéniz. En definitiva, el lirismo de esta pieza fomenta una gran variabilidad temporal que ocasiona que ella muestre el mayor coeficiente de variación, después de ‘Jerez’.

En ese sentido, el que una pieza de *Iberia* sea de mayor duración, incluya un rango extenso o tenga una desviación estándar amplia, no significa que presente una variación real superior, como se demostró en el análisis expuesto. Podemos sugerir que la amplitud del coeficiente de variación tampoco se debe a la alta densidad de notas en el discurso musical, ya demostrado en ‘Lavapiés’, fragmento que tiene un porcentaje coherente con su media, a pesar de la textura cargada de notas en la escritura pianística.

La hipótesis formulada al comienzo de este apartado: *Mientras más larga es la pieza, mayor es la posibilidad de variación en la duración temporal* no contiene una afirmación rigurosamente exacta. Al considerar estos resultados dicha hipótesis debe ser modificada como tesis en los siguientes términos: *El que una pieza sea temporalmente de mayor extensión no implica mayor variación en relación con un fragmento de menor duración*. En última instancia, la variabilidad temporal depende de las indicaciones de aire y agógica señaladas por el compositor y de la interpretación de la partitura realizada por los pianistas. En resumen, los valores contrastados deben estar situados en un mismo escenario y a una escala común para evitar conclusiones desviadas.

Anticipamos que estas cuestiones serán abordadas con mayor detalle en el capítulo siguiente donde presentamos un análisis metronómico del primer tema de

⁷² La indicación *souple très doux et lointain*, aparece como *souple, très doux et lointain* en la edición urtext realizada por G. Henle-Verlag y puede ser traducida como ‘libre, muy dulce (suave) y lejano’. Véase Norbert Gertsch (ed.), *Albéniz: Iberia. Erstes Heft* [partitura], ed. Urtext, Munich, G. Henle Verlag, 2002, p. 45.

cada pieza a nivel de compás, con la intención de describir y detallar la manera en que los intérpretes expresan el *tempo* de los distintos fragmentos sonoros. Dicho capítulo complementa lo visto en este apartado con relación al grado de variación temporal.

6.4 DURACIÓN TEÓRICA VS. DURACIÓN PRÁCTICA

6.4.1 Enfoques metodológicos

Debido a mi formación académica como pianista intérprete, siempre me ha interesado la correlación entre los valores metronómicos asignados por los compositores a sus obras y el *tempo* real escogido por el pianista. En *Iberia*, Isaac Albéniz proporcionó las marcas metronómicas para los tres últimos cuadernos. Sin embargo, para el primer cuaderno sólo incluyó indicaciones de aire en la partitura. Una de las interrogantes dentro de la tercera parte de la tesis en relación con el *tempo*, era determinar en qué medida el grupo de pianistas seleccionado se acercaba a las indicaciones metronómicas dadas por el compositor.

Partíamos del presupuesto teórico que la duración temporal, y en general toda la interpretación, se ve matizada por el entorno en el que toca el artista, pues no es lo mismo el que una ejecución musical sea parte de un recital en vivo o se conciba como un registro en estudio⁷³. De manera complementaria, la textura de la obra, el mecanismo del piano y la tecnología de grabación empleada también pueden condicionar la duración de la interpretación pianística. Eso parece sugerir la gran variabilidad temporal encontrada en el grupo de versiones integrales analizadas en los apartados precedentes.

Como se mencionó al principio de este capítulo⁷⁴, nuestro reto era desarrollar un método de análisis basado en el dato de la duración temporal correspondiente a las distintas versiones de las piezas de *Iberia*. La unidad de estos datos se expresa en segundos, por tanto no podemos comparar directamente esos valores con las indicaciones de Albéniz ya que éstas se apuntan en la partitura como anotaciones metronómicas. No obstante, es posible convertir dichas marcas en segundos o encontrar alguna versión que en teoría respete las demandas del compositor y aporte de modo cuantitativo la duración temporal de cada pieza.

En un primer intento, se buscó descubrir ese supuesto tiempo teórico multiplicando el número de compases de cada pieza por la indicación metronómica y convertir la solución en unidades de tiempo. Sin embargo, el proceso no arrojó un resultado fiable debido a la existencia de innumerables indicaciones agógicas que no se podían cuantificar, aunque sabíamos que la mayoría de los pianistas del grupo las mantenían con cierta fidelidad.

La inexactitud del cálculo en los resultados provenientes de este primer intento se hacía notar en menor medida en aquellas piezas sin grandes modificaciones temporales como ‘Triana’ y ‘Lavapiés’. Por el contrario, en fragmentos con secciones contrastantes como ocurre en ‘Almería’ o ‘El polo’ el error de cálculo era evidente. En ‘Jerez’, por ejemplo, además de las indicaciones

⁷³ Véase el apartado 6.2.3 para mayor información a ese respecto.

⁷⁴ Véase el apartado 6.2.

agógicas, ocurren varios cambios de compás y de *tempo* que complicaban aún más la deducción de la extensión temporal teórica, justo donde nuestro intento no proporcionó los resultados previsibles.

Finalmente, al comparar estos tiempos teóricos frente a las duraciones mantenidas por los intérpretes se obtuvo un resultado más breve, incluso cuando consideramos la versión más rápida entre los pianistas elegidos. Por tanto, el procedimiento tal cual lo desechamos ya que resultó ineficaz para saber la duración temporal teórica de una obra con la complejidad de *Iberia*.

Como segundo intento, se pensó que la grabación en formato MIDI de las piezas nos aproximaría lo suficiente a este tiempo teórico buscado. Habría que mencionar que en la actualidad esta tecnología está muy avanzada y en caso necesario la persona que hace la secuencia tiene la posibilidad de incluir variaciones agógicas y temporales con bastante exactitud⁷⁵. La intención de este tipo de soporte es traducir lo que escribió el compositor. En ese sentido, las grabaciones MIDI ofrecen una versión cercana al tiempo teórico debido a que no existe un intérprete tocando en tiempo real que influya en el resultado final. Más aún, en algunas obras musicales de gran envergadura, como es el caso de *Iberia*, la probabilidad de que la versión acústica se vea afectada por el músico es alta. Factores como técnica, energía y fatiga, entre otros, condicionan la interpretación del pianista, ocasionando que quizá no sea capaz de recrear correctamente los tiempos del compositor. Por el contrario, en el archivo MIDI dichos factores no están presentes y, por tanto, no afectan el resultado sonoro, aunque se corre el riesgo de que una versión de este tipo no respire y suene artificial, si el ingeniero de sonido no es hábil al transcribir los silencios, pausas y cambios agógicos presentes dentro del discurso musical.

En este apartado se aceptó el formato MIDI de la grabación de *Iberia* como modelo y fuente de información. Se buscaron en Internet secuencias disponibles y de las dos versiones encontradas, pudimos comprobar que con esta tecnología el tiempo resultante sería en realidad casi el mismo. Efectivamente, las versiones MIDI de dos fuentes diferentes coincidían totalmente con un rango de error menor al 1 %.

Pieza	Duración en segundos	Pieza	Duración en segundos
Evocación	279	El Albaicín	387
El puerto	250	El polo	371
Corpus	394	Lavapiés	385
Rondeña	344	Málaga	268
Almería	501	Jerez	468
Triana	282	Eritaña	314

Tabla 6-15 La duración temporal de la versión secuenciada por Yogore

Como referencia se tomaron las duraciones temporales de la versión MIDI de las piezas de *Iberia*, disponibles en el sitio Web Kunstderfuge. Estas fueron

⁷⁵ Ya en el año 1994 Martin Rasskin menciona: «El verdadero poder del MIDI [Musical Instrument Digital Interface] reside en la especial consideración que dicho lenguaje hace del carácter matemático de la música. En efecto el MIDI cobra todo su sentido en la expresión numérica de los diferentes parámetros musicales. En este sentido, constituye un paso adelante en la dirección de desarrollo que propone el sistema de notación tradicional occidental de la música, ya que permite el acceso a la definición precisa y exacta de todos los parámetros que configuran un sonido. Y esta definición se realiza matemáticamente». En Martin Rasskin, *Música virtual*. Madrid, Anaya Multimedia, 1994, p. 114.

secuenciadas por el técnico especialista Segundo G. Yogore⁷⁶. En la tabla 6-15 aparecen los valores de la versión escogida.

Para explicar cómo funciona este tipo de archivo tomemos como ejemplo el inicio de ‘Triana’, la sexta pieza de la colección. Albéniz especifica en la primera página de la partitura que la velocidad metronómica inicial es $\text{♩} = 94$, información que se puede corroborar en la esquina superior izquierda del ejemplo musical siguiente:

TRIANA

M.M. $\text{♩} = 94$
Allegretto con anima

PIANO *p*

gracieux et tendre

main gauche d-ssus

Red. Red. Red. Red. Red.

Ejemplo musical 6-4 ‘Triana’, compases iniciales

A continuación, presentamos una ilustración que incluye la imagen inicial generada por el programa ‘Space Toad MIDI Sequencer 2.1.1’ desarrollado por Oliver Moebus⁷⁷. Se observa de manera simplificada las listas de datos relacionados con el tiempo secuenciado por Yogore en el inicio de ‘Triana’. En el encabezado de la secuencia se muestra que el creador de esta transcripción estipula que la velocidad general es de 94.00 bpm (beats per minute = pulsaciones por minuto) que en este caso es equivalente a $\text{♩} = 94$ (ilustración 6-3).

Dado que ambos valores iniciales coinciden, en teoría podemos suponer que la velocidad metronómica propuesta por Albéniz es respetada por Yogore. Tal coincidencia permite considerar la duración temporal de la versión MIDI como la duración de tiempo teórica de cada pieza, ya que las indicaciones en este lenguaje se mantienen de forma idéntica en pasajes rítmicos similares, a menos que el ingeniero especifique lo contrario.

⁷⁶ Segundo G. Yogore, *Albéniz: Iberia* [archivo MIDI]. www.kunstderfuge.com Disponible en: <http://kunstderfuge.com/albeniz.htm> [última consulta: 15 enero 2008].

⁷⁷ Oliver Moebus, *Space Toad MIDI Sequencer* [Programa informático], version 2.1.1, Kiel (Alemania), www.spacetoad.com [consulta: 20 junio 2010].

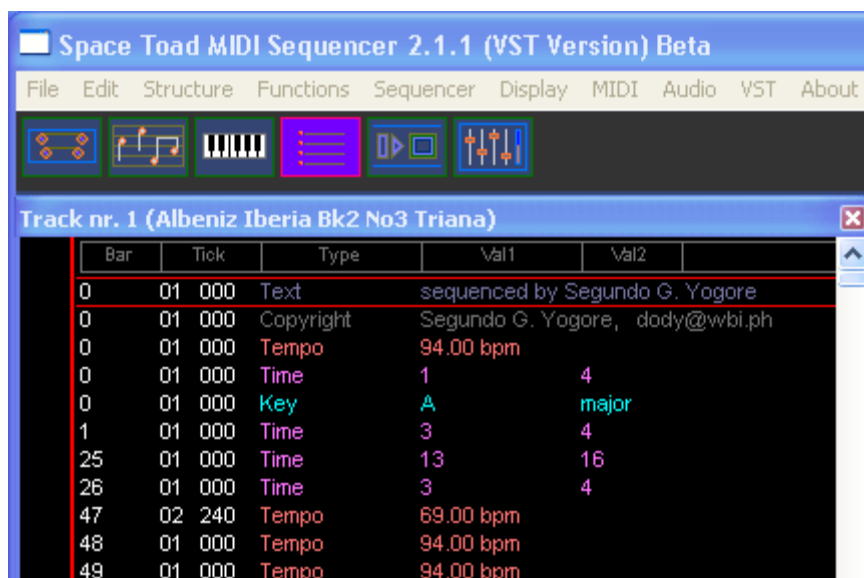


Ilustración 6-3 Inicio de la secuencia de ‘Triana’ realizada por Yogore

A la par, incluimos el fragmento del inicio de la versión MIDI de ‘Triana’ producida en el visualizador del programa Music Animation Machine, Midi player/viewer, conocido también como MAM player y desarrollado por Stephen Anthony Malinowski (1953-)⁷⁸. A través de la imagen incluida en la ilustración 6-4, se evidencia la rigidez rítmica de esta transcripción digital, si visualmente se comparan las medidas de las notas entre sí.



Ilustración 6-4 ‘Triana’, MAM player, compases iniciales

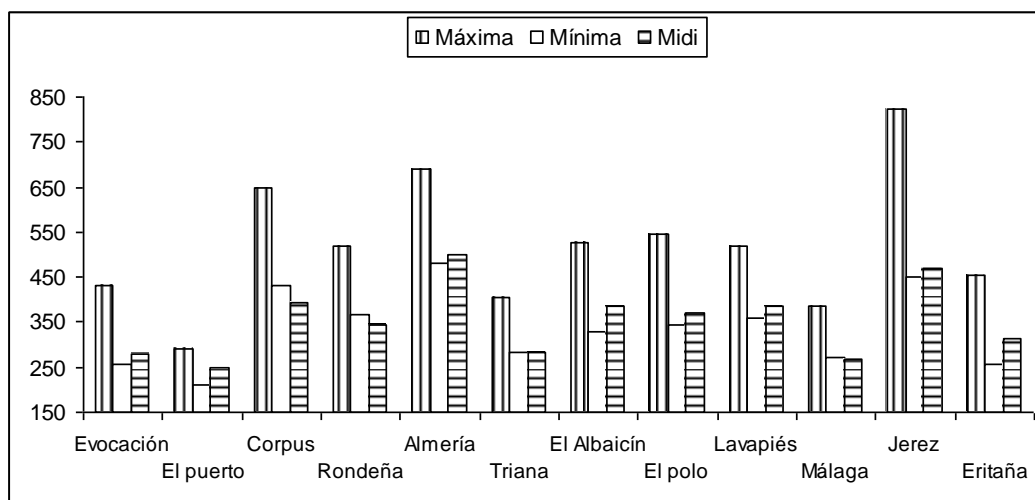
⁷⁸ Para mayor información sobre este visualizador recomendamos visitar el siguiente enlace: Stephen Malinowski, *Music Animation Machine* [programa informático], (versión: 2006aug19 Release 035), www.musanim.com/mam/mamhist.htm [consulta: 10 diciembre 2009]. Se puede descargar este programa de forma gratuita en www.musanim.com/player, la copia disponible al público permite visualizar archivos MIDI aunque no guardarlos.

6.4.2 Límites temporales y versiones cercanas a la duración MIDI

Como primer paso, decidimos comparar las duraciones de la transcripción MIDI de Yogore con el grupo de 44 versiones integrales. Esto con la intención de saber cuáles intérpretes se acercan a esta duración teórica y encontrar si había algún pianista que ofreciera una versión más rápida. Realizada esta comparación, a continuación presentamos dos gráficas para mostrar los resultados.

En la gráfica 6-11 aparecen tres valores relacionados con la duración temporal:

- El valor máximo conseguido por alguno de los intérpretes del grupo.
- El valor mínimo alcanzado por alguno de ellos.
- La duración de la versión MIDI de cada una de las piezas.



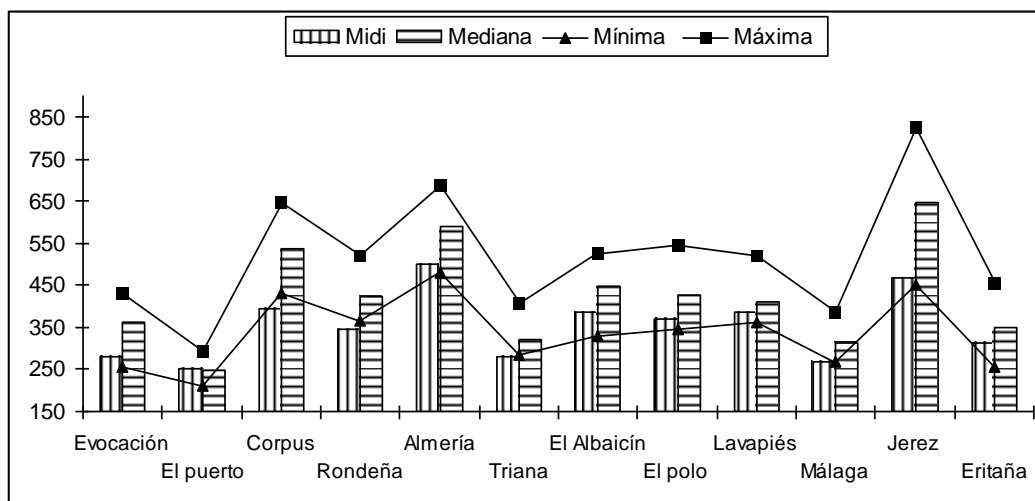
Gráfica 6-11 Límites temporales y duración midi de las piezas de Iberia

También se muestra que hay poca separación entre la duración temporal mínima y la duración teórica. Sin embargo, el esquema refleja un rango pronunciado entre la duración MIDI y la máxima, al comparar el resultado que se obtiene en algunas de las versiones realizadas por los pianistas.

De manera específica, se observa que en siete piezas de la colección, ‘Evocación’, ‘El puerto’, ‘Almería’, ‘El Albaicín’, ‘El polo’, ‘Lavapiés’, ‘Jerez’ y ‘Eritaña’, existe al menos un intérprete que ofrece una versión menor en duración temporal que la representada por la versión secuenciada.

En ‘Triana’ tan sólo hay una diferencia de un segundo entre la duración mínima y la MIDI. En la gráfica, las dos barras correspondientes a dichos valores lucen al mismo nivel. Sin embargo, ‘Jerez’ presenta una gran separación entre la duración máxima y las otras dos duraciones. Esto ocurre debido a la lenta interpretación de Hervé Billaut cuyo tiempo de 13'45", marca una distancia notable del tiempo MIDI situado en los 7'48" y establece una disparidad con la versión virtuosa de Leopoldo Querol (7'30") y con la de Alicia de Larrocha (8'38"), respectivamente.

En la gráfica 6-12 incluimos la mediana como referencia para mostrar el punto central de duración temporal del grupo de pianistas. La mediana y el valor teórico aparecen en formato de barra y las duraciones extremas —mayor y menor— se presentan con líneas.



Gráfica 6-12 Duraciones temporales: mediana, midi, mínima y máxima

Como precepto, la cercanía temporal será mayor mientras sea menor la distancia entre los factores. En ‘Jerez’, se exhibe la respuesta más heterogénea de parte de los pianistas y, en ‘El puerto’, los valores (teórico y mediana) se acercan bastante (250 y 247 segundos, respectivamente).

Por cada pieza, en la segunda columna de la tabla 6-16 incluimos la duración MIDI en segundos y al lado, aparecen las versiones de los intérpretes que más se aproximan a dichos valores. El grupo muestra poca coincidencia en los tiempos respecto a la duración secuenciada como referencia. La excepción ocurre en ‘El puerto’, donde dos pianistas obtienen una duración igual a la teórica.

Pieza	Midi	Grupo	Pianista
Duración			
Evocación	279	266	Yvonne Loriod
		302	Aldo Ciccolini
El puerto	250	250	Artur Pizarro/Bernard Job
Corpus Christi	394	431	Eduard Syomin
Rondeña	344	367	Blanca Uribe
		481	Eduard Syomin/Leopoldo Querol
Almería	501	507	Aldo Ciccolini
		283	Blanca Uribe
Triana	282	283	Blanca Uribe
El Albaicín	387	330	Eduard Syomin
		393	Jean-François Heisser
El polo	371	367	Blanca Uribe
		373	Ángel Solano
Lavapiés	385	384	Hiromi Okada
		390	Alicia de Larrocha (v2)
Málaga	268	270	Alicia de Larrocha/Michel Block
Jerez	468	450	Leopoldo Querol
		518	Alicia de Larrocha
Eritaña	314	311	Alicia de Larrocha (v2)/Hiromi Okada
		316	Eduard Syomin

Tabla 6-16 Duraciones de los pianistas cercanas al tiempo midi

A nivel de grupo, esta relación se estudia de un modo sistemático en el siguiente apartado. La intención es señalar las piezas de *Iberia* con duraciones alejadas del tiempo teórico. Al ser los datos que se obtienen más objetivos, las cifras permiten aislar las piezas que muestran mayor dificultad, con independencia del modo en que éstas se hayan interpretado.

6.4.3 Agrupación de las versiones en torno a la duración MIDI

En la segunda etapa de esta comparación se procedió a tomar muestras:

- a) La primera, incluye al intérprete con una duración temporal inmediata superior a la duración MIDI. Esto se aplica a las piezas en las que ningún pianista superó en velocidad al tiempo teórico propuesto.
- b) La segunda, contiene a los músicos con duraciones más cortas que la ofrecida por la versión teórica.

Las muestras fueron acomodadas en tres gráficas por motivos de presentación. El grupo 1 es equivalente al inciso a). El inciso b) fue dividido en dos partes que corresponden a los apartados 2 y 3:

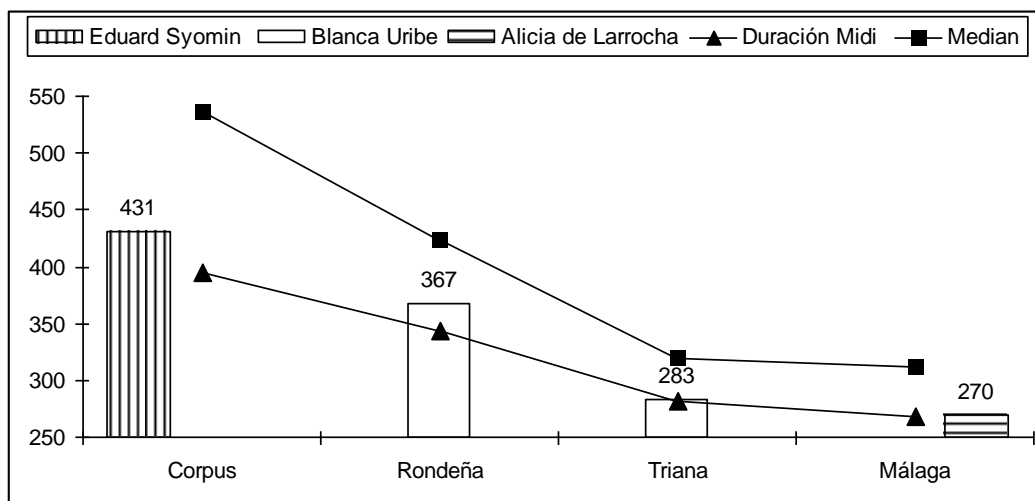
- 1- Las piezas que cuentan con una versión cuya duración es inmediata superior a la duración del tiempo MIDI.
- 2- Las piezas donde varios pianistas realizan versiones con un tiempo inferior al teórico.
- 3- Como caso excepcional, se presenta la pieza 'El puerto', donde 55 % de los músicos ofrecen una duración menor a la teórica.

En todas las gráficas se incluye la mediana grupal como referencia para no perder de vista el punto medio de la duración como factor central representativo de las diferencias temporales correspondientes a las variadas interpretaciones realizadas por el conjunto total de pianistas.

6.4.3.1 Versiones con una duración inmediata superior a la MIDI

La gráfica 6-13 incluye las cuatro piezas de la colección donde ninguno de los pianistas del grupo supera en rapidez el tiempo de la secuencia MIDI. En dicha representación aparecen sólo aquellos que más se acercan a la duración teórica.

Blanca Uribe, en su interpretación de 'Triana', se encuentra a tan sólo un segundo por encima del tiempo teórico. Ocurre algo similar con Alicia de Larrocha ya que se sitúa a una pequeña distancia de dos segundos en su primera versión de 'Málaga'. Las piezas 'Rondeña' y 'Corpus Christi en Sevilla' presentan tiempos más alejados de la versión MIDI con una diferencia temporal entre ambas variables de 23' y 37', respectivamente. En la gráfica se incluye el valor numérico de la duración de estos pianistas y también la representación del valor de la mediana como referencia grupal.



Gráfica 6-13 Piezas con duraciones superiores a la duración midi

De manera específica, en el ‘Corpus Christi en Sevilla’ la mediana del grupo se aleja 2'23" de la duración de la versión secuenciada. La interpretación de esta pieza requiere mayor destreza pianística y desgaste energético, es por ello que los artistas se ven afectados por las dificultades. Esto hace que el resultado se sitúe a cierta distancia de la versión MIDI; incluso, si a esto sumamos la interpretación musical de los calderones y de los cambios de carácter ocurridos en la parte central y en la coda, la separación que resulta entre las versiones de los pianistas y la secuenciada en el ordenador, explican dicho contraste con mayor evidencia.

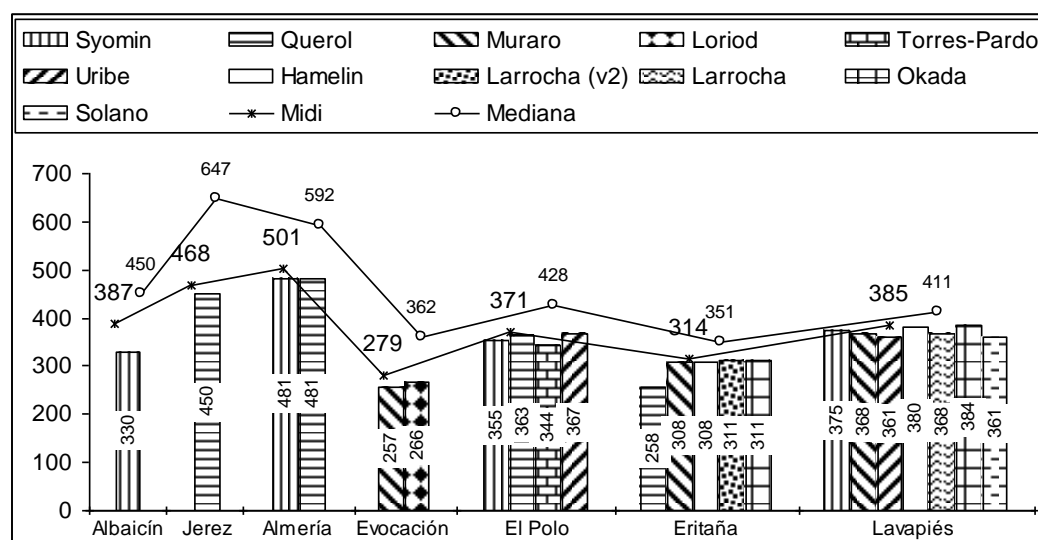
6.4.3.2 Versiones con una duración inferior a la MIDI

Con un tiempo inferior a la duración MIDI, en las barras de la siguiente gráfica se representan los valores mínimos de aquellas piezas donde las versiones son más breves que la teórica. Las duraciones de la versión secuenciada y la mediana aparecen sobre las barras y este valor se muestra con una tipografía de menor tamaño.

En cuatro piezas de la colección, por ejemplo, Eduard Syomin y Leopoldo Querol obtienen tiempos más veloces que la secuencia digital. Curiosamente ambos músicos aventajan la marca en ‘Almería’ con una duración similar: 380 segundos. Syomin es el único en ofrecer una versión rápida en ‘El Albaicín’ y Querol hace lo mismo en ‘Jerez’. El tiempo de Querol en la undécima pieza es extraordinario, si tomamos en cuenta que se encuentra 3'17" por debajo de la mediana del grupo y es 18 segundos más corta que la duración MIDI.

Roger Muraro e Yvonne Loriod agilizan el *tempo* general en ‘Evocación’, cuatro pianistas superan en rapidez a la versión secuenciada en ‘El polo’, cinco en ‘Eritaña’ y finalmente, en ‘Lavapiés’, son siete los intérpretes que están por debajo de la referencia teórica⁷⁹.

⁷⁹ Todos los músicos incluidos en la gráfica 6-14, a excepción de Torres-Pardo, también ofrecen marcas más rápidas que la duración hipotética en ‘El puerto’.



Gráfica 6-14 Piezas con duraciones menores a la teórica

Este último fragmento musical nos parece un caso interesante ya que esta pieza se interpreta poco en los recitales de piano y casi es inexistente en las grabaciones aisladas. Los registros sonoros con tiempos rápidos indican el dominio técnico que sobre ‘Lavapiés’ los intérpretes han logrado desde aquella época en que fue considerada por el propio compositor como intocable e incluso, por los primeros pianistas que la abordaron.

6.4.3.3 ‘El puerto’ y la duración temporal de la versión teórica

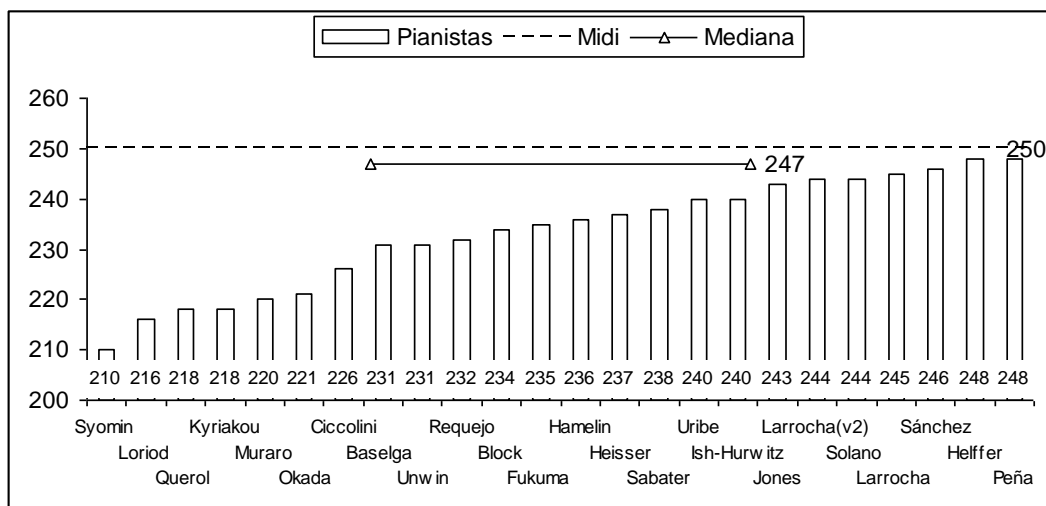
‘El puerto’ es un caso excepcional al ser uno de los doce fragmentos de *Iberia* donde más de la mitad de versiones⁸⁰, exactamente el 55 %, supera en velocidad la duración de la grabación secuenciada. Ordenados de menor a mayor, la gráfica 6-15 incluye los veinticuatro pianistas que cumplen esta condición. Para no perder de vista los puntos medios de duración temporal, se indica la mediana de este conjunto con una línea horizontal continua encerrada entre dos pequeños triángulos y la mediana del grupo general, con una línea intermitente. Asimismo, incluimos los valores numéricos de estas tres variables.

Dentro de este grupo, Eduard Syomin es el pianista que ofrece una versión muy rápida y corta, con una duración de 3'30". Tal interpretación se sitúa, por una parte muy alejada del grupo general de 44 versiones integrales cuya mediana tiene un valor de 4'07" y, por otra, de los 4'10" del tiempo MIDI.

Resulta sorprendente que poco más de la mitad del grupo supere en velocidad a la versión teórica. Dos posibles causas podrían ser:

- La pieza es relativamente fácil de ejecutar y se presta a una interpretación virtuosa por parte de la mayoría de los pianistas.
- La versión MIDI presenta un valor metronómico demasiado bajo.

⁸⁰ El grupo para este capítulo consta de 44 versiones.



Gráfica 6-15 ‘El puerto’, un caso especial con respecto a la supuesta duración teórica

Para las piezas del primer cuaderno, Albéniz sólo dio indicaciones de aire sin incluir marcas metronómicas y ‘El puerto’ es el segundo fragmento de ese bloque. En contraste, el compositor ofrece ambas indicaciones para los tres cuadernos restantes. Respecto a las transcripciones MIDI, esta observación resulta importante ya que la principal característica de ellas es que transcriben literalmente lo escrito en la partitura. En teoría, en las piezas donde Albéniz proporcionó una indicación metronómica no existe ningún problema, pues la versión en este formato respetará tal indicación. Sin embargo, con relación a las piezas sin marca metronómica surge la posibilidad de no obtener un dato preciso. Esta situación determina que el especialista de grabación tenga que especificar el *tempo* general en la secuencia.

Hemos revisado empíricamente los tiempos de la versión secuenciada y comprobamos que los números de metrónomo son respetados en las piezas donde el compositor incluyó esas marcas. Sin embargo, para los tres fragmentos del primer cuaderno, Segundo G. Yogore, autor de la versión MIDI, se vio en la necesidad de designar por sí mismo los tiempos metronómicos iniciales basándose en las indicaciones de Aire ya que Albéniz no dio una velocidad exacta.

Según el programa Space Toad MIDI Sequencer, las marcas de tiempo empleadas por Yogore fueron las siguientes: ‘Evocación’, 116 bpm; ‘El puerto’, 139 bpm; y, ‘Corpus Christi en Sevilla’, 140 bpm. Tanto para la primera como para la tercera pieza los valores expresados corresponden a compases binarios, 3/4 y 2/4 respectivamente. Sin embargo, ‘El puerto’ está escrito en 6/8, compás ternario que nos dice que la medida utilizada por Yogore tiene que ser convertida, pues ella se refiere a un valor de negra y no a un valor de negra con punto. Siendo así que al efectuar esa operación el valor de ♩ = 139 es equivalente al valor de ♩ = 92.66.

Por un lado, en ‘Evocación’ y en el ‘Corpus Christi en Sevilla’, las velocidades escogidas son un poco rápidas para un “Allegretto” y un “Allegro preciso”, respectivamente. Por otro, en ‘El puerto’ el título agógico dado por el compositor es “Allegro comodo”. Es probable que esa indicación sea el motivo por el cual la versión secuenciada toma un tiempo relativamente tranquilo, con un valor metronómico de ♩ = 92.66. Volveremos más adelante sobre estas cuestiones en el siguiente capítulo cuando estudiemos las marcas metronómicas a partir de

las muestras de audio. Mientras tanto, en los siguientes párrafos ofrecemos una posible justificación desde el punto de vista de la historiografía musical.

‘El puerto’ ha generado comentarios diversos aunque todos convergen en la idea de un fragmento musical que evoca la danza, en específico el zapateado. Por ejemplo, Granados, comenta sobre la fuerza implícita en esta pieza: «¡*El Puerto!* ¡Válgame Dios, y qué puerto! ¡Entre aquellos latigazos de sus dobles bemoles, seguidos de aquellas fierrezas amansadas por las sonrisas de manolas de Goya!»⁸¹. Por su parte, Xosé Aviñoa menciona: «*El Puerto*: [...] se trata de evocar ciertos aspectos del folklore andaluz; por eso el piano se torna brusco y sumamente virtuoso para imitar ciertos rasgueados y golpes de tacón del baile flamenco»⁸². Walter Clark señala que «nos encontramos claramente ante el estilo zapateado, un género flamenco que se baila pero que no se canta»⁸³. Gabriel Laplane presenta el carácter de esta pieza de la siguiente manera:

Sobre esta trama incolora [el acompañamiento], se injerta, intermitentemente, un motivo de la mano derecha que, hablando con propiedad, no es un canto, sino más bien, una secesión de gritos, de exclamaciones inarticuladas y sobreagudas, que abofetea a veces un mordente de una violencia extrema. Hay rupturas bruscas, choques de acordes ronc y brutales, en los que se exaspera el ritmo⁸⁴.

Así como ‘El puerto’ generó este tipo de comentarios por parte de los estudiosos, creemos que esta pieza propició una concepción similar proveniente de los intérpretes, siendo así que la mayoría de ellos ofrecen una versión brillante dentro de un aire “Allegro brioso” más que “Allegro comodo”, debido al ritmo festivo y danzante del discurso musical y las múltiples indicaciones de carácter firme como por ejemplo: “très decide”, “très brusque”, “rudamente marqué et bien sec”, “en pressant peu à peu”, entre otras.

Por nuestra parte, pensamos que el adjetivo cómodo dentro del “allegro comodo” estipulado por Albéniz se refiere a un *tempo* allegro donde resulte factible interpretar con claridad los mordentes, los distintos tipos de notas “staccato” y los acordes secos de carácter rudo.



Ejemplo musical 6-5 ‘El puerto’, compases 98-102.

El ejemplo musical 6-5 muestra la gran cantidad de notas staccato y las indicaciones “brusquement” y “sec”. En nuestra opinión, es posible interpretar esta pieza dentro de un “Allegro comodo” general sólo si se ejecutan los staccatos de manera muy precisa y los secos de manera violenta; en caso contrario, es

⁸¹ José M. Llorens Cisteró, “Notas inéditas sobre el virtuosismo de Isaac Albéniz y su producción pianística”, *Anuario Musical*, vol. 14, 1959, pp. 91-113.

⁸² X. Aviñoa, *Albéniz...*, p. 65.

⁸³ W. A. Clark, *Isaac Albéniz: retrato...*, p. 255.

⁸⁴ G. Laplane, *Albéniz, su vida y obra...*, p. 144.

preferible tomar un *tempo* más apresurado para darle brillantez al discurso musical.

Este extracto de cinco compases está insertado en una sección que va desde el compás 93, con una dinámica de doble piano que culminará parcialmente en el compás 109 y plenamente en un clímax en el compás 123, con dinámica en fortísimo.

Analizando la textura musical de este pasaje, creemos que se puede ofrecer un *tempo* “Allegro comodo” de gran efectividad y bravura, si se realizan todas las indicaciones de Albéniz. Entre el compás 93 y 97 se va acumulando la tensión poco a poco en un ámbito dinámico de pianísimo y piano. En el compás 98, pone la indicación “avec la petite pedal”⁸⁵ (señal que sólo aplica a ese compás). Esto crearía un contraste con los compases 99-100 que aumentan levemente en fuerza pero que no pueden ser tan sonoros para permitir destacar el bajo (si natural) que dura esos dos compases. El siguiente estado de intensidad llegaría en los compases 101-102, donde los acentos y los sforzandos (*sf*) contribuyen al crecimiento de la tensión en un nivel dinámico de fuerte⁸⁶. Este proceso seguirá aumentando en efervescencia en las barras musicales siguientes hasta el compás 108 y volverá a remontar a partir del compás 109, hasta culminar en el compás 123, donde se escucha una variación de la melodía inicial sostenida por un pedal en el quinto grado. Sabemos que una lectura que incluya todas las indicaciones dadas por Albéniz es difícil de llevar a cabo, pero pensamos que si se logra hacerlo, el resultado sería más enérgico, aún a pesar de que se adoptara un “Allegro comodo”.

Tal interpretación es la que nosotros consideramos como ideal, aunque suponemos que cada pianista del grupo analizado tendrá la suya propia, pues cómo hemos visto antes, los músicos adoptan un tiempo veloz con la intención de imprimirle energía extra a esta pieza y convertirla en algo con mayor vitalidad como nos sugiere el comentario de Laplane, citado con anterioridad. Eso en cuanto a la interpretación humana, sin embargo, en relación con la versión MIDI concluimos que, específicamente en ‘El puerto’, el *tempo* designado por el secuenciador resulta poco convincente debido a su baja velocidad. Dentro de ese supuesto “Allegro comodo” la versión teórica es incapaz de recrear con fidelidad y de manera orgánica todas las indicaciones de Albéniz, de ahí que en una futura recreación de la pieza el programador debería manejar un *tempo* un poco más acelerado que esté más acorde con la realidad interpretativa. En el siguiente

⁸⁵ N. Gertsch, *Iberia...*, p. 43. Dicha indicación se traduciría como: “con el pedal izquierdo (una corda)”.

⁸⁶ Es interesante que Albéniz indique un acento y un *sf* para el primer acorde del compás 101 y 102. Este tipo de indicaciones dobles ha ocasionado que los críticos opinen que la partitura está sobrecargada. No obstante, si uno se detiene a pensar la razón de la presencia de dos signos sobre esos acordes, descubre que son complementarios y no sinónimos de una misma acción. El acento tiene la función de destacar dicho acorde. Sin embargo, debido a la naturaleza del piano, ese sonido decae de manera natural al no ser una cuerda frotada sino percutida. El sforzando es un acento preparado, es decir que empieza suave y culmina fuerte. Este tipo de acento no es posible realizarlo en el teclado de la misma manera que en un cordófono frotado. Por tanto, el compositor lo que quiere indicar es una intencionalidad y que el pianista sostenga el acorde en toda su duración e imagine en su cabeza que ese sonido crece. En ese sentido, Albéniz, como gran conocedor del piano, intenta influir en la reacción sensorial del pianista con el objetivo de crear sonoridades novedosas en un instrumento de teclado para condicionar, en última instancia, la percepción psicoacústica del público que asiste a una interpretación de esta obra.

capítulo cuando abordamos las marcas metronómicas, sugerimos una velocidad específica para la versión secuenciada.

6.5 CASOS EXTRAORDINARIOS DE LA INTEGRAL

6.5.1 Las versiones integrales de Alicia de Larrocha

Dentro del grupo de intérpretes, Alicia de Larrocha constituye un caso especial en cuanto al número de grabaciones acometidas⁸⁷. Como hemos visto en el apartado 1.2.6, existen cinco versiones integrales de esta pianista, una de ellas quedó inédita y las restantes aparecieron en el mercado en el siguiente orden: la primera fue comercializada en 1958 por Hispavox⁸⁸, muy oportunamente para el cincuentenario de la muerte del compositor y cerca del centenario de su nacimiento. Dicho sello publicó también una versión estéreo en 1962. Una década más tarde, en 1972⁸⁹, Larrocha realizaría otra grabación aunque esta vez registrada por Decca. Finalmente, en 1986, se pondría frente a los micrófonos para dejar su última integral de la obra, que sería producida por este sello británico⁹⁰.

Es conveniente mencionar que, de esas cuatro versiones publicadas, tres de ellas ganaron premios. Por un lado, la primera grabación mereció el Grand Prix du Disque (Gran premio del disco) en Francia⁹¹. Por otro, su tercera y cuarta grabaciones recibieron un Grammy, galardón otorgado por la *National Academy of Recording Arts and Sciences* en la categoría de ‘mejor interpretación clásica-solista instrumental sin orquesta’ en la 17ª y 32ª ediciones realizadas en 1974 y 1988, respectivamente⁹².

Otros artistas postulados para dicha categoría de los premios Grammy eran: Glenn Gould, Vladimir Horowitz e Itzhak Perlman (edición 1974)⁹³ y Alfred Brendel, Vladimir Horowitz y Maurizio Pollini (edición 1988)⁹⁴. Por lo que

⁸⁷ Todos los pianistas cuentan con una sola versión integral a excepción de Hisako Hiseki y Jean-François Heisser que han realizado dos versiones cada uno.

⁸⁸ «[...] Hispavox nació en Madrid el 27 de junio de 1953 y con los años se fue convirtiendo en la empresa discográfica más importante de capital español». En: Enrique Bustamante y Ramón Zallo (coord.), *Las industrias culturales en España (grupos multimedia y transnacionales): Prensa, radio, TV, libro, cine, disco, publicidad*, Madrid, Ediciones Alkan, 1988, p. 184.

⁸⁹ Cómo se ha explicado en el apartado 1.2.6, Larrocha realizó dos sesiones de grabación, una en mayo de 1972 y otra entre diciembre de ese mismo año. Al parecer la versión realizada al fin de año quedó inédita, es por ello que no se contabiliza en este apartado.

⁹⁰ Afortunadamente, la Biblioteca Nacional de España cuenta con las tres grabaciones. *Iberia* en la primera grabación, realizada en disco de 33 1/3 rpm, es el volumen uno de la colección “Obras Maestras de la Música Española”, al que le acompañan unas notas sobre Albéniz, Larrocha y sobre cada una de las piezas propias de ese momento de la musicología española.

⁹¹ «El primer premio otorgado a una grabación de música clásica fue el Grand Prix du Disque patrocinado por la revista literaria semanal *Candide* en Francia: *La Voix Humaine* de Cocteau recibió el primer premio en 1932». En: Robert & Celia Dearling, *The Guinness book of recorded sound*, Middlesex, Guinness Superlatives Ltd, 1984, p. 110.

⁹² The Recording Academy, “Alicia de Larrocha”, *Grammy Award Winners* [en línea], www.grammy.com Disponible en: http://www.grammy.com/GRAMMY_Awards/Winners/Result_s.aspx [consulta: 15 enero 2008].

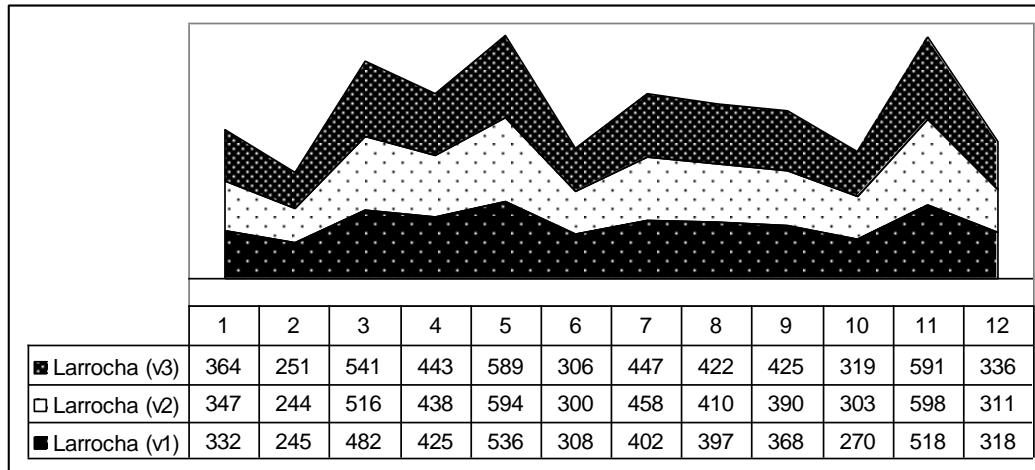
⁹³ “Best classical performance - Instrumental soloist(s) without orchestra” *Award data base*. www.latimes.com [en línea]. <http://webapp1.latimes.com/AwardsDatabase/AwardDetail.aspx> [consulta: 16 enero 2008].

⁹⁴ En la misma página electrónica: “Best clasical...”.

Alicia de Larrocha representa un caso extraordinario en la historia de la grabación sonora de *Iberia*, pues no sólo la registró al menos tres veces, sino que también sus versiones han concursado con otras obras de calidad grabadas por grandes músicos y los registros sonoros de esta pianista española se llevaron los premios, reconocimiento de parte de la industria discográfica que indica el éxito que tuvieron sus lecturas de la obra.

Por otro lado, existe un lapso entre estas grabaciones que se puede relacionar con la edad que Larrocha tenía al momento de realizar cada uno de los registros; es decir, esta artista grabó la integral de *Iberia* en los años 1958, 1962, 1972 y 1986, cuando tenía 35, 39, 48 y 63 años, respectivamente. Tal circunstancia, nos brinda la oportunidad de buscar algún patrón en su interpretación relacionado con la duración temporal y la edad que tenía. De esas cuatro versiones tuvimos que dejar fuera la de 1958 ya que no tenemos constancia de alguna transferencia comercializada en CD⁹⁵. En relación con los registros de 1962 y 1972, publicados originalmente en disco de vinilo, los datos se obtuvieron de la información contenida en las reediciones digitales⁹⁶.

En la gráfica 6-16 aparecen los tiempos que corresponden a las grabaciones realizadas en 1962, 1972 y 1986. En este capítulo y el siguiente, dichas versiones las distinguimos como v1, v2, y v3 respectivamente. Al comparar las duraciones de las versiones uno y tres, vemos que existe un cambio de duración considerable en las piezas, lo que significa que con la edad la pianista presentó tiempos más reposados. Con excepción de ‘Triana’, el fragmento número seis, donde la última versión es más corta en dos segundos, con respecto a la primera.



Gráfica 6-16 Las duraciones de tres grabaciones integrales realizadas por Alicia de Larrocha

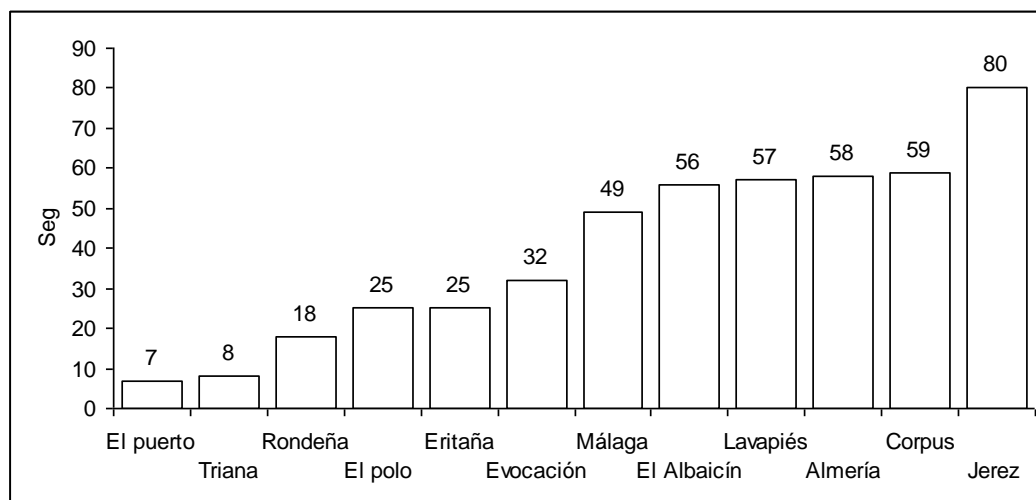
Además, se observa que ‘Evocación’, ‘Corpus Christi en Sevilla’, ‘Rondeña’, ‘El polo’, ‘Lavapiés’ y ‘Málaga’ fueron de duración mayor en cada una de las versiones y, los tiempos de las seis piezas restantes fueron más lentos en la segunda versión. En general, la primera versión es la más rápida de todas.

La siguiente gráfica ordena las doce piezas de menor a mayor dispersión de duración temporal. En ese sentido, los valores representan el rango en

⁹⁵ No estamos seguros que dicha versión mono haya sido reeditada comercialmente en CD.

⁹⁶ Se han dejado fuera de este análisis la versión mono Hispavox (D.L. 1958) y la grabación inédita de 1973, al no tener los datos temporales ni las pistas de audio a nuestra disposición.

segundos entre la versión más rápida y la más lenta en cada fragmento de la colección. Tal orden sugiere que la pianista mantiene estable el *tempo* en los fragmentos rítmicos; por el contrario, varía más la velocidad en las piezas descriptivas y en los trozos musicales donde se encuentran partes centrales líricas.



Gráfica 6-17 El rango de la dispersión temporal de las piezas en orden creciente

Volveremos más adelante sobre esta cuestión cuando comparemos las marcas metronómicas del grupo de integrales, incluidas las tres versiones de Alicia de Larrocha, en el capítulo siguiente. No sin antes decir que, en un principio, al razonar que todos los pianistas contaban con una sola grabación de *Iberia*, a excepción de ella, pensamos en considerar únicamente la primera versión de dicha intérprete para el sexto y séptimo capítulos. No obstante, consideramos que cada una de sus versiones puede participar en la comparación pues fueron realizadas en diferentes etapas en la vida de la artista y, por tanto, valía la pena compararlas con el resto como si se tratara de cualquier otra versión⁹⁷. La solución vino del propio mercado discográfico ya que, en los últimos años, aparecieron segundos registros de otros dos intérpretes: Heisser e Hiseki, lo que nos llevó a incluir las versiones disponibles de todos ellos dentro de nuestro estudio.

6.5.2 La grabación integral de Enric Torra

La versión de Enric Torra fue incluida en el análisis de la duración temporal del grupo de 44 versiones integrales relatado en este capítulo. No obstante, creemos necesario dedicar un pequeño apartado a esta grabación realizada por el pianista a los ochenta años. Esta decisión se tomó después de contrastar sus tiempos con la mediana grupal ya que, curiosamente, aunque eran lentos no se separaban demasiado de otras versiones realizadas por pianistas mucho más jóvenes. Sorprendentemente, como excepción, algunos intérpretes del grupo ofrecieron velocidades más lentas en ciertas piezas respecto a este artista, aunque creemos que por motivos de concepción musical y no por limitaciones físicas.

⁹⁷ Creímos que el promediar las versiones de esta pianista, en lugar de escoger una de ellas, era una idea aún más arriesgada y fue desechada.

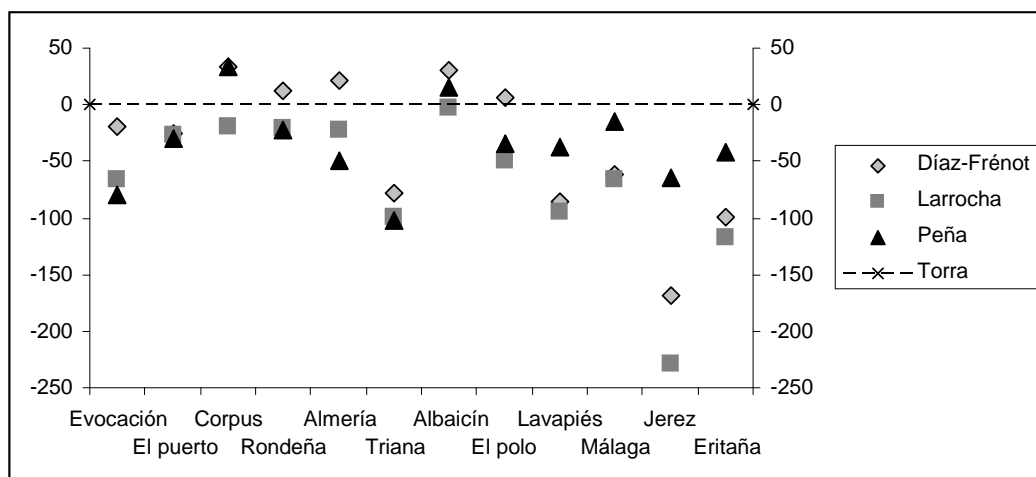
Por otro lado, al escuchar la grabación notamos que, aunque se vislumbra un toque privilegiado y una buena sonoridad, la edad le pesa al pianista para ofrecer una versión equiparable en fuerza física a las demás versiones del grupo. Y, por ello, se decidió incluir la interpretación de Torra dentro de este apartado dedicado a los casos especiales encontrados.

Como primer paso, decidimos comparar el trabajo de Torra, realizado a los 80 años, con los pianistas que hubieran efectuado el registro en una edad similar. Del grupo de 44 músicos, estos son los intérpretes que con mayor edad llevaron a cabo la grabación de la integral:

Pianista	Edad	Duración total
Heisser (v2)	58	78'38"
Jones	58	82'33"
Díaz-Frénot	60	90'18"
Larrocha (v3)	63	83'54"
Peña	66	90'23"
Torra	80	97'30"

Tabla 6-17 Pianistas de mayor edad al tiempo de la grabación

Para ello se escogieron tres versiones del grupo general: *a)* la de Sergio Peña realizada a los 66 años, quien es el pianista, después de Torra, con mayor edad al momento de grabar la integral, *b)* la tercera versión de Alicia de Larrocha que registró a los 63 años y, *c)* el registro de Valentina Díaz-Frénot, efectuado cuando la intérprete contaba con 60 años. Por el contrario, la versión de Jones es sólo superior en tiempo en ‘El Albaicín’ y la segunda grabación de Heisser es inferior en duración en todas las piezas, por tanto se dejaron fuera de la gráfica 6-18.



Gráfica 6-18 Comparación de las versiones de los pianistas con mayor edad

De manera general, podemos decir que Enric Torra presenta tiempos más lentos en comparación a los propios de Peña, Larrocha y Díaz-Frénot. De los tres pianistas, Díaz-Frénot es la que se acerca más a las duraciones de Torra en los dos primeros cuadernos y Peña en los dos últimos cuadernos. En la siguiente gráfica se puede observar que: *a)* todas las duraciones de Larrocha son menores que las de Torra, *b)* los tiempos de Peña son menores que los de Torra a excepción de ‘El

Albaicín’ y ‘Corpus Christi en Sevilla’⁹⁸, por último, *c*) Díaz-Frénót ofrece interpretaciones más lentas que Torra en las piezas del segundo cuaderno y las dos últimas del tercero.

Específicamente, respecto a ‘El Albaicín’, en la siguiente tabla aparecen tres grupos de valores: la primera hilera incluye la extensión temporal MIDI y la indicada por Torres, la segunda muestra los tiempos representativos del grupo de 44 intérpretes y, la última, presenta las duraciones de los pianistas con mayor edad.

El Albaicín						
Duración referencial	Midi	Torres				
	387	435				
Grupo de 44 versiones	Mínima	Media	Mediana	Máxima		
	330	447	450	527		
Pianistas de mayor edad	Heisser (v2)	Larrocha (v3)	Torra	Peña	Díaz-Frénót	Jones
	407	447	450	466	480	483

Tabla 6-18 Duración temporal en ‘El Albaicín’

Curiosamente, en esa séptima pieza, la media grupal coincide con la duración de la tercera versión de Larrocha y la mediana del grupo concuerda con el tiempo que Torra registró en esa pieza. Esto último es posible ya que, existen versiones mucho más lentas que las propias de Torra, Peña, Díaz-Frénót y Jones, al situarse la máxima duración en los 527 segundos. En ese sentido, suponemos que fue una decisión consciente de Jones —el más joven de los seis— el tomar una velocidad moderada en ‘El Albaicín’, pues en general en la mayoría de los títulos sus tiempos son bastante cercanos a la mediana y en algunos fragmentos su interpretación está incluso por debajo del promedio.

De manera similar, la tabla 6-19 muestra los tres grupos de valores para el ‘Corpus Christi en Sevilla’. Esta pieza exige del pianista buen control de sonido en la parte central como energía y velocidad en los pasajes brillantes; quizá por ello, observamos que los tiempos de Torra, Díaz-Frénót y Peña se alejan más de las medidas centrales del grupo. Sin embargo, aún así hay algunos pianistas que prefieren interpretar este fragmento musical calmadamente, ya que la máxima se sitúa en los 647 segundos.

Corpus Christi en Sevilla						
Duración referencial	Midi	Torres				
	394	555				
Grupo de 44 versiones	Mínima	Media	Mediana	Máxima		
	431	537	537	647		
Pianistas de mayor edad	Heisser (v2)	Jones	Larrocha (v3)	Torra	Díaz-Frénót	Peña
	495	522	541	561	595	595

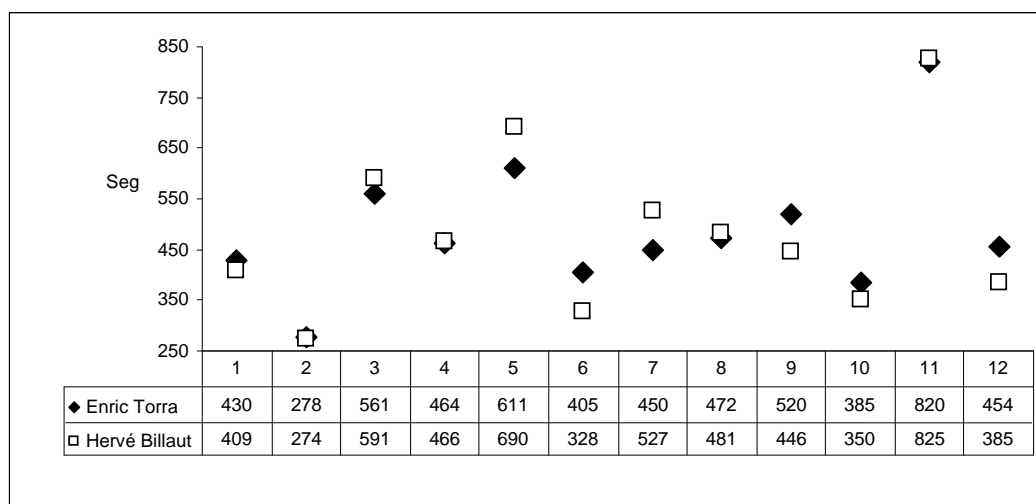
Tabla 6-19 Duración temporal en el ‘Corpus Christi en Sevilla’

Por otro lado, observando las duraciones de las piezas restantes, podemos decir que la diferencia es menor en aquellos trozos musicales con pasajes líricos, como ‘Evocación’, ‘El puerto’, ‘Almería’ y ‘Rondeña’. Esto es lógico, pues no es

⁹⁸ En dichas piezas, el pianista mexicano tarda 16 y 34 segundos más, respectivamente

la velocidad lo que demanda Albéniz a los intérpretes en estas piezas, sino control maestro del toque pianístico y del timbre para ofrecer una interpretación excelsa de ellas. En contraste, se aprecia una mayor separación en cuanto a la duración en los fragmentos de corte virtuoso como ‘Triana’, ‘Lavapiés’, ‘Eritaña’ y ‘Jerez’ ya que, en ellos, el compositor exige a los músicos energía y resistencia muscular. Esto ocasiona que por ejemplo, en ‘Jerez’, Torra tarde 13 minutos con 40 segundos en completar la pieza y Peña, 12'36", tiempos que quedan bastante alejados de la duración de 9'51" marcada por Larrocha en su tercera versión y de los 10'52" logrados por Jones.

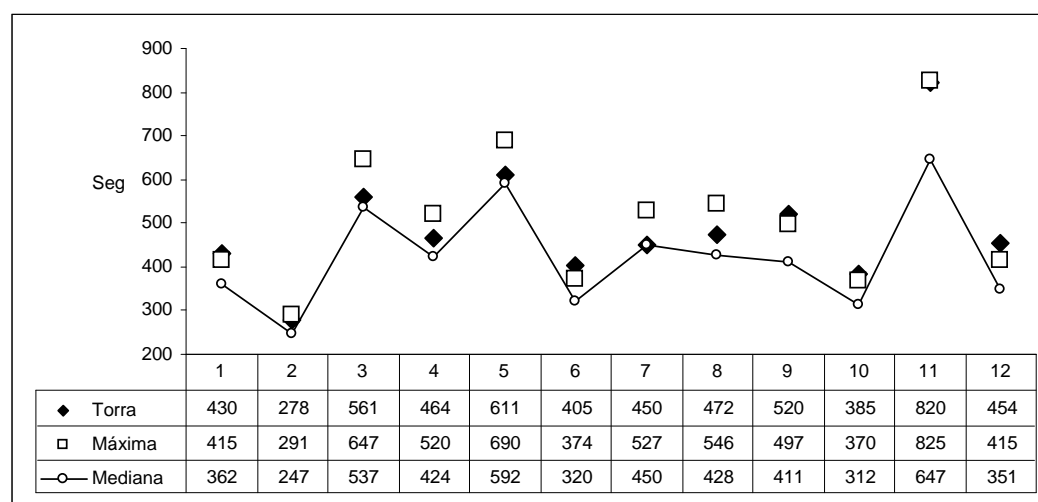
Como segundo paso, se obtuvo la información referente a la segunda versión más lenta del grupo que, de acuerdo con la duración total de la integral, resultó ser la del pianista francés Hervé Billaut. Esto con independencia de la edad que tuviera el músico al realizar el registro (Billaut la efectuó a los 40 años). En la gráfica 6-19 aparecen relacionadas las duraciones de Torra y Billaut. En ella observamos que en ‘El puerto’, ‘El polo’ y ‘Jerez’ los tiempos de los dos pianistas son bastantes similares. Llama la atención que, incluso en ‘Almería’ y ‘El Albaicín’, los valores de Billaut son mayores en 21 y 23 segundos respectivamente a los de Torra.



Gráfica 6-19 Comparación entre las dos integrales más lentas

Tomando en cuenta que los pianistas de mayor edad no necesariamente fueron los que ofrecieron las duraciones más lentas en algunas piezas, como tercer paso se seleccionó la duración máxima correspondiente a cada una de las doce piezas, independientemente del pianista que hizo la versión más lenta. La gráfica 6-20 muestra esa comparación e incluye la mediana como referencia de la medida central.

Encontramos que, en ‘El puerto’, ‘Corpus Christi en Sevilla’, ‘Rondeña’, ‘Almería’, ‘El Albaicín’, ‘El polo’ y ‘Jerez’ (piezas 2, 3, 4, 5, 7, 8 y 11) hay algún pianista del grupo que presenta una versión más lenta que la realizada por Enric Torra. Por otro lado, en ‘Evocación’, ‘Triana’, ‘Málaga’, ‘Jerez’ y ‘Eritaña’, (fragmentos 1, 6, 9, 10 y 12), la interpretación del catalán es la más lenta de todas.



Gráfica 6-20 Comparación entre el tiempo de Torra, la versión más lenta por pieza y la mediana

La gráfica anterior muestra si hay algún intérprete con una versión más lenta en alguna de las piezas respecto a Torra. De forma detallada, en la tabla 6-20 se incluye por cada pieza la duración de Enric, el nombre del intérprete con el tiempo más lento y la diferencia en segundos entre ambas versiones. Cuando el número es positivo, la duración de Torra es mayor que la de otro pianista y viceversa.

Pieza	Enric Torra Duración	Pianistas	Duración	Diferencia entre las dos versiones
Evocación	430	Bernard Job	415	15
El puerto	278	Pola Baytelman	291	-13
Corpus Christi	561	Rosa Torres-Pardo	647	-86
Rondeña	464	Rosa Torres-Pardo	520	-56
Almería	611	Hervé Billaut	690	-79
Triana	405	Olivier Chauzu	374	31
El Albaicín	450	Hervé Billaut	527	-77
El polo	472	Olivier Chauzu	546	-74
Lavapiés	520	Ricardo Requejo	497	23
Málaga	385	Sergio Peña	370	15
Jerez	820	Hervé Billaut	825	-5
Eritaña	454	Rosa Torres-Pardo	415	39
Integral	5850	Hervé Billaut (integral)	5773	77

Tabla 6-20 La duración de Torra en contraposición a la duración mayor de cada pieza

En ‘Almería’, ‘El Albaicín’ y ‘El polo’ las duraciones del francés Hervé Billaut superan por más de un minuto las conseguidas por Torra⁹⁹. Rosa Torres-Pardo también ofrece dos piezas con duraciones mayores a las de Enric: ‘Corpus Christi en Sevilla’ y ‘Rondeña’. Ocurre lo mismo con Pola Baytelman y Olivier Chauzu en ‘El puerto’ y ‘El polo’, respectivamente. En relación con el resultado encontrado, supusimos que los pianistas más jóvenes no tendrían ninguna condicionante física —relacionada más bien con una edad avanzada— y dimos por hecho que el *tempo* alargado ofrecido por ellos fue escogido de manera

⁹⁹ Incluso, la duración de la integral de Billaut, se sitúa como la segunda más lenta del grupo al estar ambas versiones separadas únicamente por 1 minuto 17 segundos.

premeditada y ocurre tan sólo en las piezas de mayor lirismo. Eso se aplica tanto al pianista Hervé Billaut (40 años), como a Olivier Chauzu (43 años), Rosa Torres-Pardo (44 años) y Pola Baytelman (49 años), quienes grabaron su integral con menos de 50 años de edad¹⁰⁰.

Asimismo, es importante decir que existe una circunstancia significativa que distingue a la versión de Torra del resto: ello es que la grabación de ese pianista catalán fue realizada en su propio domicilio con un equipo analógico, al parecer en condiciones semi-profesionales y, trasferida posteriormente a un medio digital para hacer posible su comercialización en disco compacto. De partida, suponemos que la habitación donde se llevó a cabo el registro sería de menor tamaño a cualquiera de los otros espacios donde se realizaron el resto de versiones integrales, ya fuera estudio de grabación, sala de conciertos o recinto religioso. Ello nos lleva a sugerir que el tamaño reducido del espacio quizá le facilitó al pianista poder tocar ligeramente y en un registro dinámico bajo. A su vez, estos factores interpretativos le permitieron adoptar una velocidad que podemos calificar como moderada, si consideramos la edad que tenía cuando realizó su versión; aunque, por otro lado, resulta lenta al contrastarla con la media del grupo de pianistas.

Por el contrario, la grabación de Billaut fue realizada en la Salle Brachiere, con un tamaño de 150 m², perteneciente al Centre Guillaume Farel en Marselle, y el registro de Chauzu se hizo en el Auditorium Gabriel Fauré del Conservatoire Henri Duparc du Grand Tarbes con una capacidad de 221 plazas. Por otra parte, la versión de Baytelman se efectuó en la Saint Peter's Church (Chelsea, New York City, US) y la propia de Torres-Pardo, ocurrió en el Monasterio de Sant Pere de Camprodón.

Además, aquí se debe mencionar que la integral de Torres-Pardo corresponde a una grabación en directo de un recital realizado en ese Monasterio benedictino. Escuchando el disco y conociendo el edificio personalmente, quisiera opinar que, al haberse tratado de un concierto en vivo y al ser este lugar un recinto con cierta reverberación, dichos factores pudieron contribuir a que la pianista adoptara un *tempo* relativamente lento¹⁰¹.

Terminamos diciendo que la grabación de Torra es un caso único tanto por la edad del pianista como por las condiciones en que fue realizado el registro y, en última instancia, debido a que es la integral más lenta del grupo de 44 versiones integrales estudiadas.

En relación con esta versión podríamos emitir un juicio similar al que hace Charles Timbrell cuando comenta las grabaciones de Francis Planté:

Sus únicas grabaciones fueron hechas en su casa de campo en 1928, cuando tenía 89 años. En ellas podemos escuchar un pianista con espontaneidad, una amplia paleta tonal y confidencia aunque no siempre dedos seguros [...] Si planté se hubiera decidido a grabar antes, tendríamos, sin duda, memorables ejemplos de su pianismo que fue tan ampliamente admirado por sus colegas¹⁰².

Efectivamente, si Enric Torra hubiera tenido la oportunidad de grabar siendo más joven, nos encontraríamos ante una versión de *Iberia*, llena de fuerza

¹⁰⁰ Los años entre paréntesis corresponden a la edad que tenían los pianistas al momento de realizar las sesiones de grabación.

¹⁰¹ Véase el apartado 2.3.2 para conocer más sobre los espacios donde fueron realizadas las grabaciones integrales

¹⁰² C. Timbrell, *French pianism...*, p. 58.

y vigor combinada con una calidad tímbrica excepcional. De existir el hipotético registro referido, éste permitiría completar la visión que sobre esta obra generó la escuela interpretativa de la Academia Marshall, de la cual también fueron dignas representantes Alicia de Larrocha y Rosa Sabater.

6.5.3 La supuesta grabación de Joyce Hatto

Una grabación integral reseñada con cautela en este trabajo y cuyos tiempos no consideramos dentro de la comparativa general del presente capítulo, es el supuesto registro que Joyce Hatto realizó a los 73 años al demostrarse que, en realidad, era una versión truncada basada en la grabación de Heisser. No obstante, dedicaremos este corto apartado para comentar la incompatibilidad de los *tempos* supuestamente alcanzados por esta pianista con la edad y el estado de salud en el que se encontraba al momento del registro¹⁰³.

El especialista Malik Farhan tiene una sección dedicada al caso Hatto en su página Web¹⁰⁴. Respecto a *Iberia* comenta de entrada lo siguiente:

Resumen: Todas las pistas en este disco compacto fueron tomadas de la grabación de [Jean-François] Heisser. La pista número 1 ha sido objeto de una extrema manipulación del *tempo* y dilatada en un 10.54 %. Las pistas 6, 7 y 10 muestran una moderada manipulación del *tempo*¹⁰⁵.

Como se indica en dicha página, las piezas ‘Triana’, ‘El Albaicín’ y ‘Málaga’ fueron modificadas temporalmente aumentando ligeramente el tiempo, entre un 3 y 4 %. ‘Evocación’ fue también alargada, aunque en un 10 %. Asimismo, Farhan presenta una serie de espectrogramas que muestran patrones idénticos en las versiones de ambos pianistas: Joyce Hatto y Jean-François Heisser¹⁰⁶. Acompañando las pistas, aparecen también las duraciones temporales de cada una de las piezas tanto de la versión de Hatto como de la de Heisser. Las transcribimos de dicha página a la tabla que presentamos a continuación:

Pieza	Heisser	Hatto
Evocación	5'22"	5'56"
El puerto	3'50"	3'50"
Corpus Christi	8'16"	8'16"
Rondeña	6'33"	6'33"
Almería	8'33"	8'33"
Triana	5'21"	5'06"
El Albaicín	6'28"	6'13"
El polo	6'18"	6'18"

¹⁰³ En el apartado 1.1.2.3 se explican las circunstancias de este registro sonoro desde el punto historiográfico.

¹⁰⁴ La dirección de la página Web de este especialista es www.farhanmalik.com.

¹⁰⁵ «CAPSULE SUMMARY: All of the tracks on this CD are stolen from the Heisser release. Track 1 has been subjected to extreme tempo manipulation and is slowed down by 10.54%. Tracks 6, 7, and 10 show moderate tempo manipulation». Disponible en el siguiente enlace mantenido por Farhan Malik, “Albéniz. Iberia CACD 9120-2”, Identified. Erato 4509-94807-2; Jean-François Heisser, piano”, <http://www.farhanmalik.com/hatto/albeniz.html> [consulta: 16 agosto 2007].

¹⁰⁶ Un par de esos espectrogramas aparecen en la gráfica 1.2 del presente trabajo (apartado 1.1.2.3).

Lavapiés	6'31"	6'31"
Málaga	4'42"	4'32"
Jerez	9'07"	9'07"
Eritaña	5'22"	5'22"

Tabla 6-21 Las duraciones de Hatto y Heisser según Farhan

El método utilizado para demostrar la similitud entre ambas versiones ha sido gráfico. El fundamento de tal hipótesis es que la onda sonora, que podríamos considerar como la huella dactilar de una grabación, es única y siempre es la misma, a pesar de las transformaciones del *tempo*. Por tanto, si dos grabaciones muestran un patrón idéntico de onda a lo largo de toda la pista de audio, se puede suponer que es la misma grabación.

Por nuestra parte, al comparar la grabación de Hatto con los tiempos de un grupo de treinta integrales que analizamos en nuestro trabajo de DEA¹⁰⁷, su versión se situaba en todas las piezas, con excepción de ‘Evocación’ con una duración menor que la mediana, ello nos sorprendió bastante al tener en cuenta su edad y estado de salud al tiempo de la grabación.

La noticia del caso Hatto, nos motivó a dejar constancia del método que utilizamos para proponer que la versión de dicha pianista era sobresaliente, desde el punto de vista de la duración temporal. Esto fue realizado a través de una comparación entre las duraciones temporales de la grabación de Joyce Hatto y las del grupo de pianistas, para demostrar la atípica rapidez de los tempos adoptados por esta intérprete. Para ello, tomamos tres medidas de referencia: la mediana, la máxima y la mínima del grupo general. Asimismo, contrastamos esta versión con los registros de Enric Torra y Sergio Peña, así como con la tercera grabación de Alicia de Larrocha.

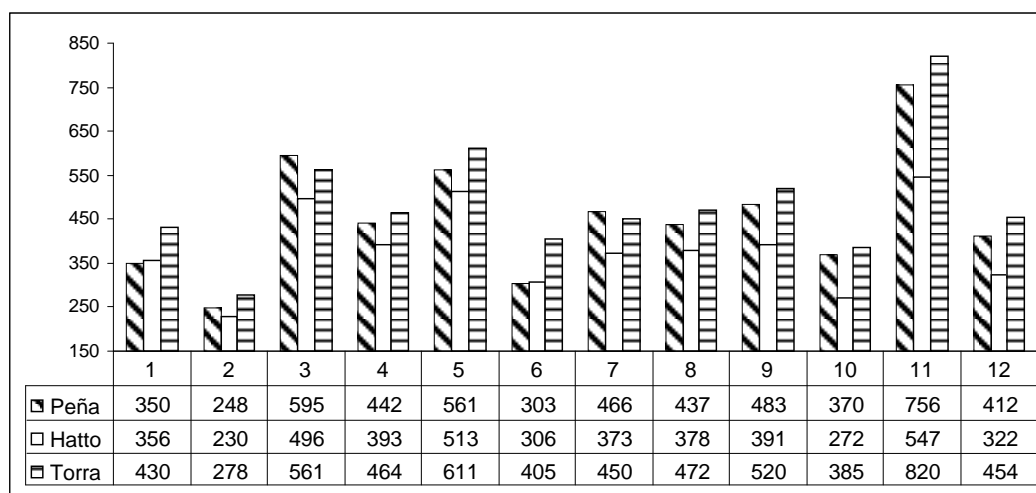
Antes de continuar debemos decir que, en este apartado se ha actualizado el análisis inicial al incluir un total de 44 versiones integrales en la comparación. Por otro lado, debido a cuestiones legales el CD de *Iberia* realizado por Hatto fue retirado del mercado y por ello no pudimos comprar la grabación ni obtener los tiempos proporcionados por el disco compacto mismo; por tanto, se tomaron como válidas las duraciones presentadas por Farhan en su comparativa.

Nuestra hipótesis al respecto es:

Las duraciones temporales de las piezas así como la total de la integral de la grabación de Joyce Hatto serán valores extraordinarios al comparar sus tiempos contra los valores representativos del grupo de 44 versiones.

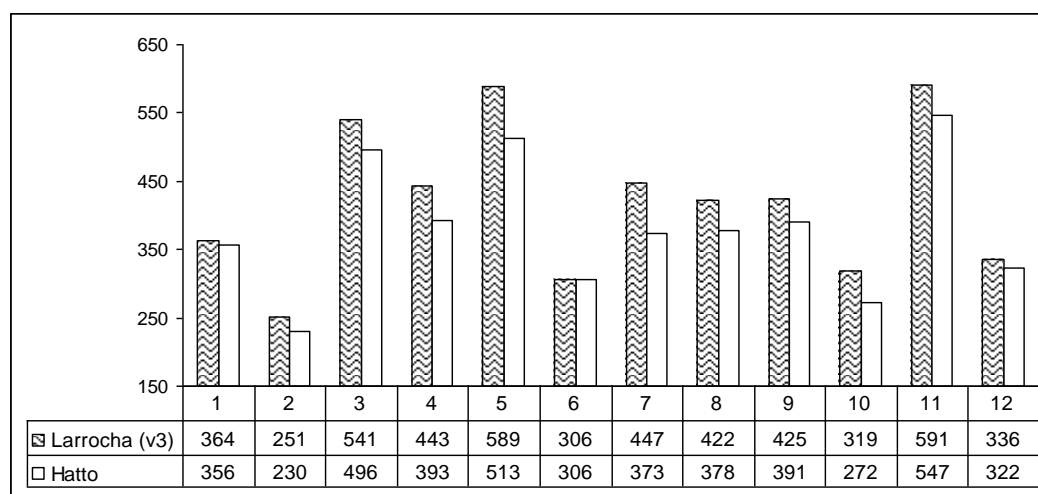
El primer paso para demostrar nuestro enunciado consistió en comparar los tiempos de Hatto contra los propios de los dos intérpretes que tenían una edad similar cuando realizaron la grabación integral. Por un lado, aparece Sergio Peña con 66 años, por otro, Enric Torra con 80 años y, entre ellos, se encuentra Joyce Hatto con 73 años. En un inicio, pensamos que los tiempos adoptados por ella se encontrarían en el ámbito delimitado por las duraciones de dichos pianistas. Es curioso que eso sólo ocurra en ‘Evocación’ y ‘Triana’ donde Peña ofrece una interpretación ligeramente más rápida que Hatto; sin embargo, la artista británica ofrece valores muy inferiores a los otros dos músicos en el resto de las piezas.

¹⁰⁷ El trabajo de DEA “*Iberia* de Isaac Albéniz: una nueva perspectiva a través de sus registros sonoros” fue realizado dentro de los estudios de doctorado en el Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid.



Gráfica 6-21 Duración temporal de las grabaciones de Peña, Hatto y Torra

Tal resultado nos obligó a comparar su versión con la siguiente pianista mayor en edad al momento de la grabación: Alicia de Larrocha con 63 años¹⁰⁸. Asombrosamente, descubrimos que Hatto ofrece duraciones menores en todas las piezas siendo 10 años mayor que Larrocha. Específicamente, en ‘Evocación’ la diferencia es de 8 segundos y en ‘Triana’ la duración es la misma; mientras que, en piezas como ‘Lavapiés’ y ‘Jerez’ la pianista inglesa supera a la española en velocidad¹⁰⁹. La gráfica siguiente muestra la comparación de los valores correspondientes a dichas pianistas:



Gráfica 6-22 Duración temporal de las grabaciones de Larrocha (v3) y Hatto

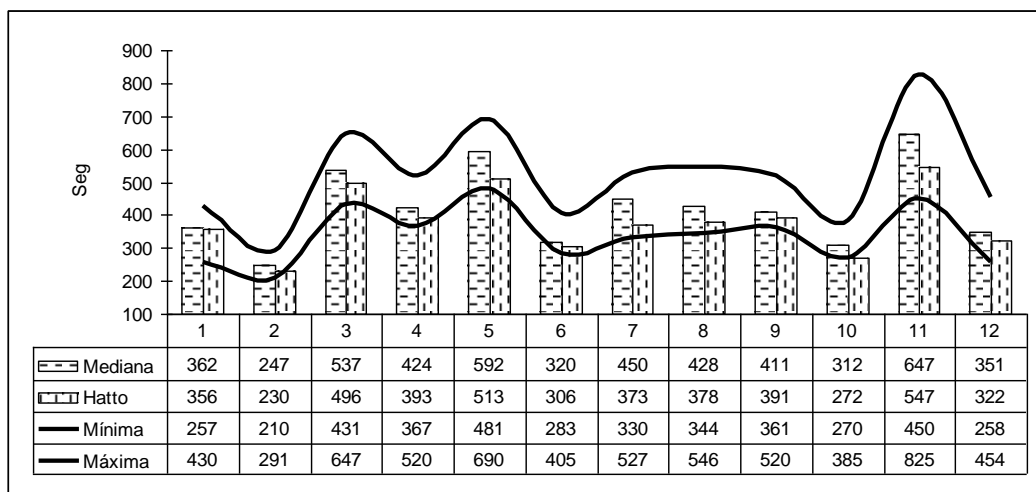
Dichas duraciones llaman la atención al conocer la diferente trayectoria entre ambas pianistas: Larrocha contaba con la experiencia de haberla grabado dos veces antes de la versión de 1986, además de haberse mantenido activa durante

¹⁰⁸ Para la comparación, se tuvo en cuenta la tercera de sus grabaciones, que como hemos visto es un poco más lenta que la segunda versión y mucho más que la primera (realizada por ella a los 35 años de edad).

¹⁰⁹ Según Farhan, ‘Evocación’ fue dilatada artificialmente por el ingeniero en un 10.54 % y ‘Triana’ fue comprimida en un 4.72 % en la versión de Hatto. En: Farhan Malik, “Albeniz. Iberia CACD 9120-2” [en línea], <http://www.farhanmalik.com/hatto/albeniz.html> [consulta: 16 agosto 2007].

esos años. En contraste, la versión de Hatto proviene de una artista que luchó contra el cáncer y que en el temprano año de 1976 ya había abandonado la interpretación en público.

Como segundo paso, para situar la grabación de Hatto dentro del conjunto de cuarenta y cuatro versiones, establecimos una comparación entre sus tiempos y las duraciones mínima, máxima y mediana grupales (gráfica 6-23). El registro de esta pianista, para nuestra sorpresa, se sitúa en todos los fragmentos de la colección con una duración menor que la mediana general. Incluso, en algunas piezas su interpretación aparece bastante cerca de la duración mínima, como es el caso de ‘Málaga’¹¹⁰.



Gráfica 6-23 La grabación de Hatto en relación con las duraciones: mediana, mínima y máxima

Estos tiempos veloces son inverosímiles al situarlos en referencia al grupo general de cuarenta y cuatro versiones y al confrontarlos con los obtenidos por intérpretes con una edad similar. Sorprenden aún más, si consideramos que la pianista contaba con 73 años, estaba enferma de cáncer y tenía frecuentes dolores musculares al tocar el piano, cuando supuestamente realizó el registro.

Todo lo anterior nos lleva a concluir que, la grabación de Joyce Hatto es extraordinaria desde el punto de vista de la duración temporal, especialmente, si se tiene en cuenta su edad y su estado de salud, circunstancias que hacen que uno dude de su autoría, sobre todo, al comparar sus tiempos veloces contra los valores representativos del grupo de pianistas.

En retrospectiva, aun si no nos hubiéramos enterado de este caso por la información surgida en la prensa especializada a principios de 2007, creemos que su rápida interpretación nos hubiera parecido sorprendente al compararla con las duraciones de las cuarenta y cuatro versiones integrales tomadas en cuenta y al establecer una correlación entre su edad y su condición física al tiempo de la grabación.

¹¹⁰ Recordamos al lector que las piezas están numeradas de acuerdo al orden que tienen en la edición impresa, siendo así que, por ejemplo, ‘Málaga’ ocupa la décima posición en la gráfica.

6.6 LA DURACIÓN TOTAL DE LA INTEGRAL

6.6.1 Iberia y el soporte de grabación

En primer lugar, quisiéramos hacer un comentario sobre la capacidad del formato de disco compacto en relación con la duración total de *Iberia*, antes de presentar el análisis del valor temporal de la integral correspondiente al grupo de cuarenta versiones integrales tomadas en cuenta para este capítulo y presentadas en el apartado 6.1.1.

Romero, en su guía discográfica, comenta que la grabación integral de *Iberia* realizada por Jean-François Heisser «fue la primera en *caber* en un único disco compacto. Luego se añadieron las también rápidas lecturas de Roger Muraro (1996) y Nicholas Unwin (2000)»¹¹¹. A ese grupo hay que agregar las siguientes grabaciones aparecidas en fechas recientes: Hiromi Okada (1998), Ángel Solano (DL 1999), la reedición en CD (2005) del registro de Eduard Syomin y la segunda versión de Heisser (2009); todas ellas producidas en un solo disco.

En referencia al soporte de disco compacto, se debe decir que cuando la serie completa aparece en un CD, implica que es una versión rápida, ya que la capacidad estándar del formato es de 80 minutos, mientras que la mediana grupal de las versiones analizadas se sitúa en los 84 minutos. Por el contrario, cuando la colección es publicada en un set de dos discos compactos, generalmente se trata de una versión de velocidad moderada o lenta. Existen tres excepciones relacionadas con el último comentario hecho, todas ellas reediciones en CD: el registro de Leopoldo Querol, la primera grabación de Alicia de Larrocha y la versión de Blanca Uribe. Aunque las duraciones totales de los tres registros están por debajo de los ochenta minutos y cabrían perfectamente en un disco compacto, fueron publicadas en sets de dos discos.

Por ejemplo, la grabación de *Iberia* de Leopoldo Querol apareció originalmente en un álbum de dos discos de vinilo y se incluyó *Navarra* como la treceava pieza de la colección, ello se puede apreciar en la ilustración 6-5.



Ilustración 6-5 Cuarta cara del álbum LP correspondiente al registro de Querol

¹¹¹ J. Romero, *Albéniz...*, p. 231.

Ese fragmento musical iba a pertenecer en un inicio a la serie, pero Albéniz decidió dejarlo fuera para en su lugar incluir ‘Jerez’. En la reedición publicada en un set de 2 CD aparecen juntas las versiones originales de *Iberia* (incluida *Navarra*) de Isaac Albéniz y *Goyescas* de Enrique Granados, registradas y comercializadas por separado a principios de los años cincuenta. No obstante, en cuanto a la capacidad del formato no había impedimento para que, si el sello discográfico hubiera querido, dicha reedición apareciera en un único CD conteniendo sólo *Iberia* con un tiempo de 74'14" o agregando *Navarra*, con una duración total de 80'21".

La inclusión de esta obra póstuma obedece a razones históricas, pues en una época pasada la musicología consideró a *Navarra* como un apéndice de *Iberia*. Con el tiempo, esta imprecisión ha sido corregida y así lo demuestran algunas versiones integrales que incluyen a *Navarra* en el material musical del set de dos discos compactos, en las cuales no aparece nombrada como la treceava pieza de la colección, sino como una obra aparte y ejemplo de ello son las recientes integrales de Bernard Job y la de Marisa Montiel.

Volviendo al soporte de vinilo, algo similar ocurre con el primer registro integral de Alicia de Larrocha que apareció en un álbum de dos elepés e incluye *Navarra*, aunque el título de la grabación “*Iberia y Navarra*” deja claro que se trata de dos obras diferentes. En este caso, las reediciones en disco compacto de esa primera grabación por Larrocha, en lugar de quitar *Navarra* para que *Iberia* fuera producida en un solo CD, lo que pasó es que ambas obras aparecen en un set de dos discos compactos en conjunto con otras obras albenizianas: el primero de ellos contiene los tres cuadernos iniciales de *Iberia* y, en el segundo, aparece el cuarto cuaderno, además de *Navarra*, *Suite Española*, *Pavana-capricho*, *Tango*, *Rumores de la caleta* y *Puerta de Tierra*.

Las grabaciones integrales de estos dos pianistas españoles ofrecen lecturas rápidas de ‘Jerez’ lo que permitió que la pieza extra fuera anexada junto al cuarto cuaderno en ambos casos, ello a pesar de que otros lados del álbum tuvieran más espacio para incluir a *Navarra*. Veamos al detalle dicha versión de Larrocha, cuyas duraciones sirven para respaldar nuestra suposición. Como se puede observar en la tabla 6-22, los tiempos totales de cada una de las cuatro caras están bastante equilibrados, si bien de todos ellos, el lado que incluye el cuarto cuaderno es el que cuenta con menor espacio disponible.

Álbum	Cuaderno	Tiempos parciales de las piezas	Tiempo total
Disco 1	Cara 1	Primer	5'32" 4'05" 8'02" 17'39"
	Cara 2	Cuarto	7'05" 8'56" 5'08" 21'09"
Disco 2	Cara 3	Tercero	6'42" 6'37" 6'08" 19'27"
	Cara 4	Segundo	4'30" 8'38" 5'18" 18'26"

Tabla 6-22 Duraciones temporales de la primera integral de Alicia de Larrocha

Al considerar que la capacidad estándar de los discos de vinilo de 33 rpm era de 23 minutos por lado y después de consultar los tiempos de dicha tabla, pensamos que quizás era más conveniente colocar *Navarra* —con una duración aproximada de cinco minutos— junto con el primer cuaderno. Sin embargo, a pesar de que las otras caras tenían más espacio, se colocó en la cara dos en conjunto con el último cuaderno, para dejar claro que *Navarra* es un apéndice de la colección. Ello fue posible gracias a la rápida lectura que hace Larrocha en ‘Jerez’ que permite la inclusión de la obra póstuma de Albéniz dentro de la

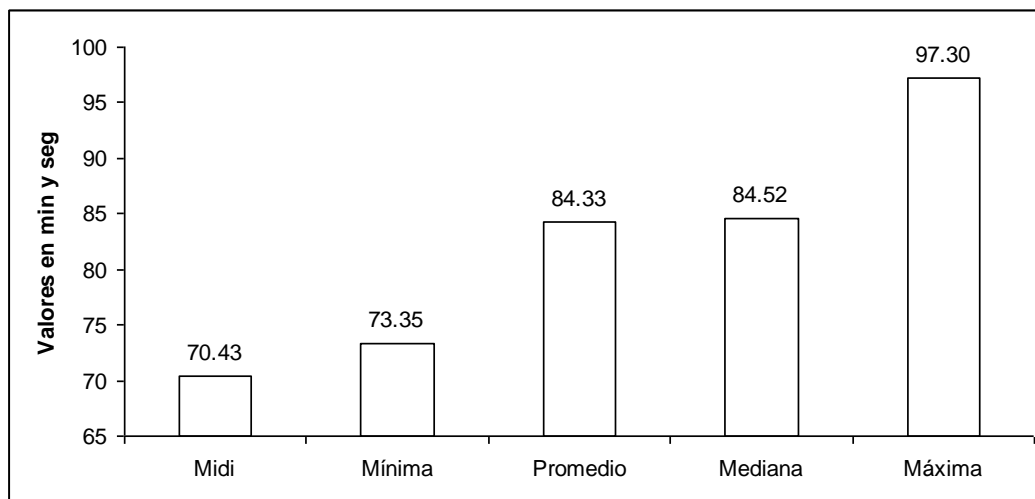
capacidad de ese lado del disco, al contabilizar por las cuatro piezas alrededor de 26 minutos. Aunque sobrepasa la capacidad estándar por lado, no compromete demasiado el espaciado de los microsurdos y, por tanto, no afecta la calidad del registro.

Por último, en relación con la integral de Blanca Uribe, a pesar de los 77 minutos de duración total del registro, fue reeditada en un set de dos discos compactos por el sello Dial. Sin embargo, desconocemos la razón real de que no aparezca en un solo disco compacto. Suponemos que quizá se deba a que fue publicada originalmente en un par de discos de vinilo.

6.6.2 Perfil temporal de la duración total de la integral

En los apartados precedentes hemos enfocado la atención en el estudio de la duración temporal de cada fragmento de la colección; en éste, presentamos por medio de un grupo de gráficas los datos obtenidos con respecto al tiempo total de la integral.

La gráfica 6-24 incluye los valores representativos de la duración temporal total. Estos son: *a)* la duración de la versión MIDI, *b)* el tiempo mínimo que corresponde a la grabación realizada por Eduard Syomin, *c)* el promedio y la mediana general del grupo de cuarenta y cuatro versiones; y *d)* el tiempo máximo, perteneciente al registro de Enric Torra. Todos ellos permiten situar los límites del rango y la tendencia central del conjunto de grabaciones integrales, incluyendo la duración teórica representada en este capítulo por una transcripción MIDI.

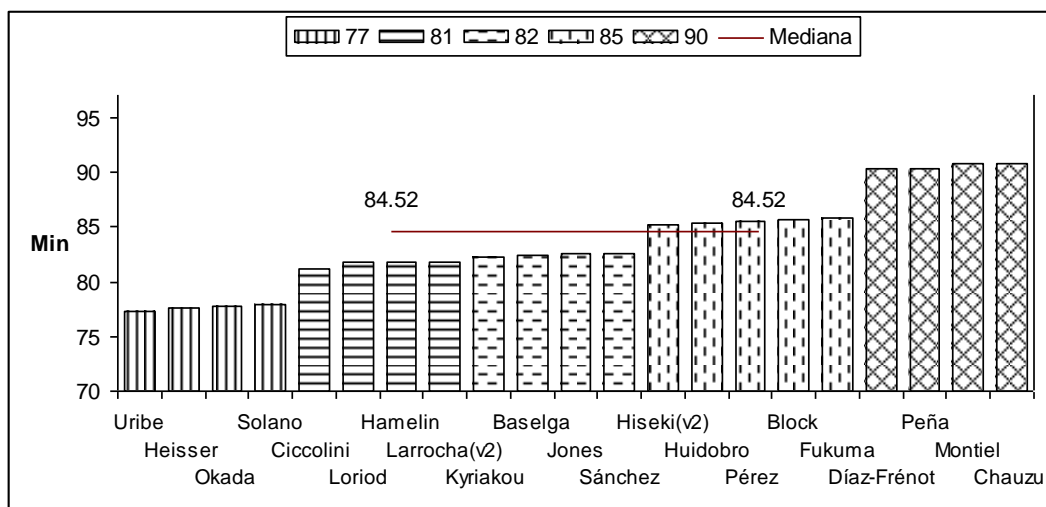


Gráfica 6-24 Parámetros principales de la duración total de Iberia

Por otro lado, en relación con la moda y al considerar las duraciones totales en segundos, sólo un par de pianistas coincidió: Marisa Montiel y Olivier Chauzu con una duración total, a partir de la suma de las duraciones de las piezas, de 5446 segundos o, lo que es lo mismo, 90'46". No obstante, surgieron algunas modas cuando consideramos el minuto como unidad mínima.

En la siguiente gráfica aparecen las coincidencias de cuatro o más pianistas. Se ha confeccionado con unos límites de 70 y 97 minutos, que son los ofrecidos respectivamente por la duración MIDI y la duración máxima realizada por algún intérprete. Al considerar el minuto como unidad, encontramos cuatro

modas donde cuatro músicos concuerdan y una moda donde las duraciones de cinco de ellos inciden, situada en los 85 minutos. Como guía se incluye el valor de 84'52" correspondiente a la mediana del grupo de versiones analizadas.



Gráfica 6-25 Modas de la duración total de Iberia y mediana general

6.6.3 Clasificación de las versiones por su duración temporal

Después de revisar las duraciones del grupo de cuarenta pianistas consideramos que la mejor manera de presentar el índice era delimitando sus versiones en grupos de acuerdo con la duración total de cada integral. En la tabla 6-23, hemos ordenado a los intérpretes en tres clases según ese criterio: versión corta, estándar y larga. El tiempo corto lo definimos como aquel menor a los ochenta minutos, límite de la capacidad de un disco compacto; mientras que, el tiempo largo lo situamos a partir de los 90 minutos. La duración estándar, lógicamente aparece entre ambos y está representada por un corpus mayor en cuanto a grabaciones y a cantidad de modas.

El orden en que aparecen los pianistas refiere únicamente a la duración total de la integral al sumar los tiempos individuales de las doce piezas. En algunos casos, la duración real total resultante de esa adición y la presentada en ciertas reediciones de estos registros pueden variar debido a los segundos agregados entre pistas o a los tiempos muertos añadidos al final de ellas, que a veces son contabilizados en la referencia escrita del tiempo total¹¹². Valdría la pena decir que si hiciéramos un orden por pieza los pianistas cambiarían de lugar dependiendo del fragmento, pues la concepción interpretativa de los músicos de cada una de las piezas es diferente y personal. No obstante, al considerar exclusivamente el valor temporal total de esas grabaciones conseguimos el orden mostrado en la siguiente tabla:

¹¹² Véase la segunda tabla incluida en el apéndice C para conocer las duraciones de cada una de las piezas y de la integral del grupo de 44 versiones seleccionadas (los valores en dicha tabla están dados en segundos).

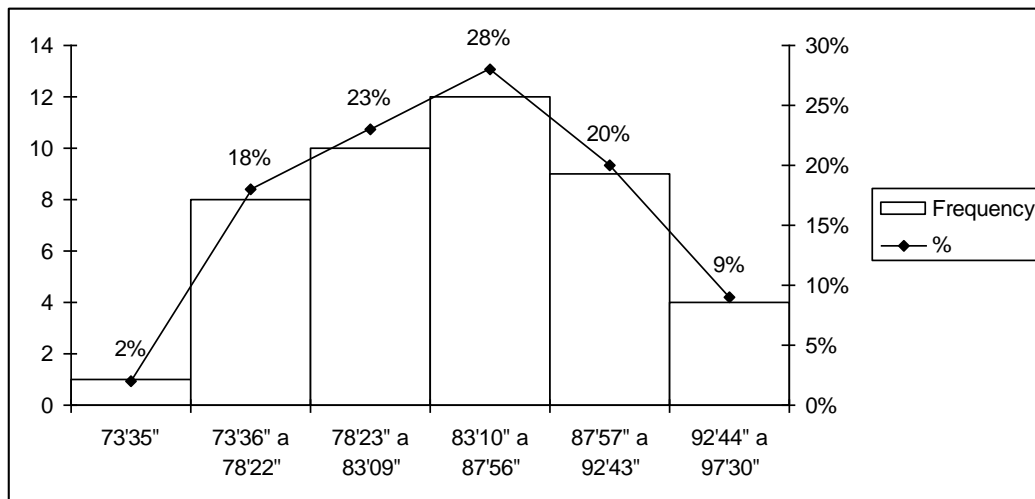
Grupo	Pianista	Duración
Duración corta	Eduard Syomin	73'35"
	Leopoldo Querol	74'14"
	Roger Muraro	75'00"
	Alicia de Larrocha	76'41"
	Blanca Uribe	77'20"
	Jean-François Heisser	77'33"
	Hiromi Okada	77'41"
	Ángel Solano	77'54"
	Nicholas Unwin	78'35"
	Jean-François Heisser (v2)	78'38"
Duración estándar	Aldo Ciccolini	81'15"
	Yvonne Loriod	81'43"
	Marc-André Hamelin	81'46"
	Alicia de Larrocha (v2)	81'49"
	Rena Kyriakou	82'19"
	Miguel Baselga	82'23"
	Martin Jones	82'33"
	Esteban Sánchez	82'37"
	Yoram Ish-Hurwitz	83'02"
	Alicia de Larrocha (v3)	83'54"
	Claude Helffer	84'15"
	Hisako Hiseki	84'32"
	Hisako Hiseki (v2)	85'11"
	Ángel Huidobro	85'21"
	Luis Fernando Pérez	85'32"
	Michel Block	85'36"
	Kotaro Fukuma	85'54"
	Rafael Orozco	86'01"
	Rosa Sabater	86'08"
	Artur Pizarro	86'24"
	Ricardo Requejo	87'43"
	Pola Baytelman	88'09"
	Gustavo Díaz-Jerez	88'28"
	José María Pinzolas	88'56"
	Bernard Job	89'01"
	Guillermo González	89'53"
Duración Larga	Valentina Díaz-Frénot	90'18"
	Sergio Peña	90'23"
	Marisa Montiel	90'46"
	Olivier Chauzu	90'46"
	Sally Christian	93'12"
	Rosa Torres-Pardo	93'28"
	Hervé Billaut	96'13"
	Enric Torra	97'30"

Tabla 6-23 Grupos ordenados de acuerdo con la duración total

El orden de la anterior tabla fue creado de modo artificial con tres divisiones: *a)* < 80 minutos *b)* entre 80' y 90' y *c)* > 90 minutos. Por otro lado, el Gráfico 6-26 incluye un histograma¹¹³ con las frecuencias calculadas para el grupo

¹¹³ «El histograma es un gráfico para la distribución de una variable cuantitativa continua que representa frecuencias mediante áreas. [...] cada altura da idea de la densidad o concentración de

de pianistas de manera equilibrada, estadísticamente hablando. En él, se muestra que la frecuencia mayor se encuentra en el segmento comprendido entre los 83'10" y los 87'56", al existir doce intérpretes cuya duración total de su versión cae dentro de esos límites y este conjunto representa el 28 %.



Gráfica 6-26 Histograma de la duración total correspondiente al grupo de pianistas

Recordamos al lector que la mediana grupal se sitúa también en el segmento que va de 83'10" y los 87'56", al presentar un valor de 84'52". Ese segmento incluye los registros de: Larrocha (v3), Helffer, Hiseki, Hiseki (v2), Huidobro, Pérez, Block, Fukuma, Orozco, Sabater, Pizarro y Requejo. En cuanto a la duración total consideramos sus tiempos como representativos del grupo de 44 versiones analizadas. No obstante, en el siguiente capítulo veremos si podemos seguir designando a las interpretaciones de los pianistas incluidos en tal grupo como distintivas, al contrastar sus marcas metronómicas con las indicaciones señaladas por Albéniz en la partitura.

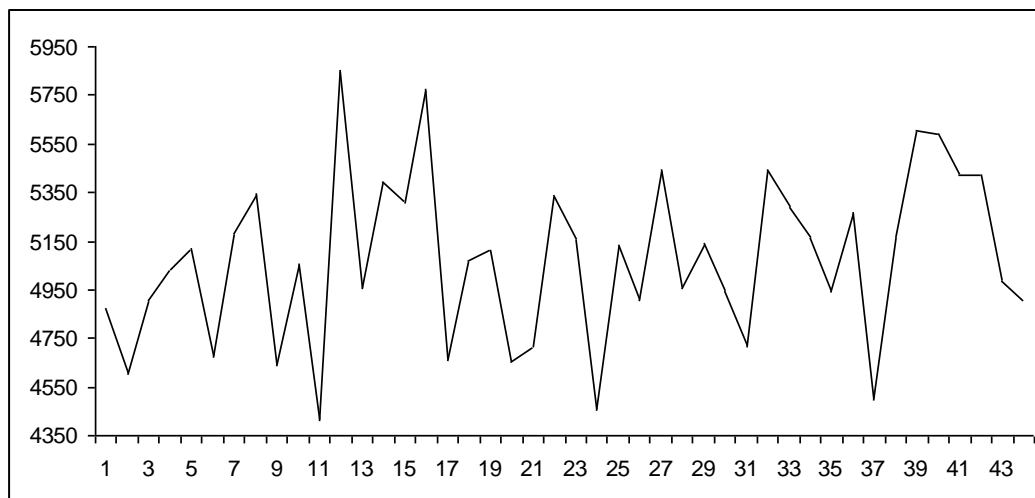
6.6.4 Gráficas representativas de la duración temporal de la integral

Finalmente, presentamos dos gráficas. La primera de ellas pone en evidencia el poco conocimiento que teníamos al momento de proyectar la representación visual inicial, justo después de haber creado la tabla maestra con las duraciones del grupo de pianistas seleccionados. La segunda, muestra el avance obtenido gracias a los cálculos descritos en este apartado.

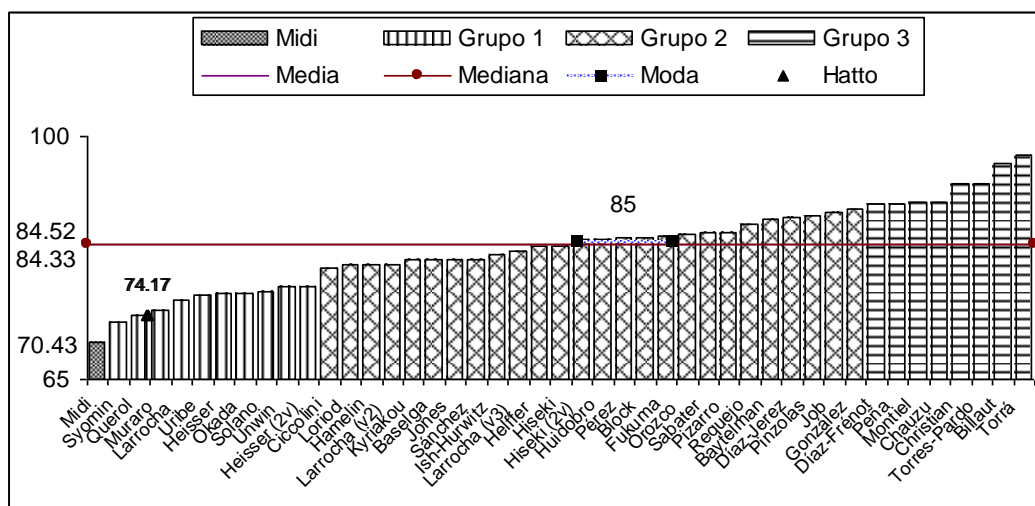
Por un lado, en la gráfica 6-27 aparece la representación de las duraciones totales de las 44 versiones del grupo de pianistas organizados por orden

datos en esa zona: donde hay altura aparecen frecuentemente valores de la variable; donde hay menos los datos son escasos». En D. Peña, *Introducción a la estadística...*, pp. 28-29. Para calcular el ancho de las clases Daniel Peña escribe: «una regla utilizada frecuentemente cuando tenemos N observaciones es tomar el número de clases igual al entero más próximo a \sqrt{N} ». En D. Peña, *Introducción a la estadística...*, p. 30. Aunque probamos varias cantidades de clases, decidimos que la realizada siguiendo tal fórmula reflejaba de manera equilibrada la distribución de frecuencias.

alfabético. Esto simplemente enfatiza la disparidad y sugiere que *Iberia* se presta para muchas interpretaciones desde el punto de vista de la duración temporal¹¹⁴.



Gráfica 6-27 Conocimiento inicial de la integral de Iberia



Gráfica 6-28 Las variables en la duración total de Iberia

Por otro, en la gráfica 6-28 presentamos visualmente lo que hemos aprendido tras realizar este primer estudio. En ella, aparecen representadas por barras las duraciones de la integral de cada uno de los pianistas cuyo ordenamiento es de menor a mayor duración. Cada grupo de dicha tabla se distingue por un tipo de relleno con rayas (rápido = verticales, estándar = cruzadas, y lento = horizontales). De todas las versiones analizadas, la duración menor corresponde a Eduard Syomin y la mayor a Enric Torra.

Además, la línea que cruza de lado a lado el cuerpo de la gráfica, indica la marca central de referencia correspondiente a la media y la mediana, cuyos valores al estar situados dentro del minuto 84 no se distinguen el uno del otro. Delimitado en la gráfica por dos pequeños cuadrados aparece el valor de la moda (85 minutos) que resulta al considerar como unidad mínima el minuto.

¹¹⁴ Para saber la correspondencia entre las versiones y los números del 1 al 44 véase la tabla 6-2 incluida en el subapartado 6.1.1 del presente trabajo.

También, incluimos en la representación algunos datos extras: *a)* la extensión MIDI, con un valor de 70 minutos, correspondiente a la primera barra, y *b)* la supuesta grabación de Joyce Hatto, que estaría en tercer lugar en cuanto a rapidez con sus 74 minutos de duración, indicada con un triángulo negro situado a la izquierda del gráfico¹¹⁵.

6.7 COMENTARIOS FINALES

En este sexto capítulo se analizó la duración temporal tanto de las piezas como de la integral de un grupo homogéneo de cuarenta y cuatro versiones; además de comentar algunos casos especiales encontrados.

Se llegaron a las siguientes conclusiones:

- 1) Las grabaciones confirman que ‘El puerto’ es una pieza abordada de manera impetuosa por la mayoría de los pianistas; quizás esto se deba a la relativa facilidad técnica y aparente simpleza de su textura musical, pero sobre todo a la concepción de este fragmento en estilo danzante, a su ritmo y a los elementos musicales compositivos empleados.
- 2) Los registros de ‘Triana’ se apegan más a la noción temporal del compositor. A ello contribuye el que sea una pieza bastante rítmica y sin una parte central tan libre como otras piezas de la colección.
- 3) Las grabaciones de ‘Jerez’ son las que más se alejan del tiempo pensado por Albéniz. Esto debido a las grandes dificultades pianísticas que contiene esta pieza y al subtítulo “Bolero Aburrío” designado por el autor para este undécimo número.
- 4) Varias de las grabaciones de ‘Lavapiés’ presentan una duración menor a la MIDI. Este hecho nos induce a especular que, a pesar de su dificultad, esta pieza se aborda con naturalidad y su intrincada textura e infinidad de notas falsas —que enriquecen el discurso musical pero que complican su interpretación— ya ha sido superada por los intérpretes. Estas versiones brillantes contrastan con la concepción general de ‘Lavapiés’, como pieza intocable que se tenía en los años posteriores a su composición y con el comentario del mismo compositor acerca de su dificultad extrema. Las interpretaciones sugieren que el avance en el dominio de esta obra ha sido significativo con el paso del tiempo, gracias en parte debido a los registros sonoros disponibles de esta pieza.
- 5) El ‘Corpus Christi en Sevilla’ también presenta tiempos bastante alargados. Al ser la pieza más descriptiva de la colección, incita a los músicos a recrearse y poner mucho de sí mismos en cuanto a la representación del ambiente sevillano durante esta festividad.
- 6) Son pocos los pianistas que se acercan al tiempo total teórico de la integral, representado en esta primera etapa por la versión MIDI.

¹¹⁵ En la gráfica 6-28 los valores del eje vertical están dados en minutos y segundos. Sin embargo, por cuestión de formato del gráfico, estos aparecen como enteros y decimales (sólo aplica a esta gráfica en específico). Por ejemplo, el valor de la media en la gráfica aparece con un valor de 84.52 en el eje y; no obstante, se debe leer como 84'52".

Además del estudio de la duración temporal del grupo escogido, se contrastaron las duraciones encontradas en un catálogo de referencia sobre la música de Albéniz con la mediana del grupo de pianistas que ha grabado la integral de *Iberia*. Si bien el catálogo de Torres Mulas nos sirvió de inspiración y es el punto de partida, creemos que nuestro aporte señala de manera más exacta el valor promedio real del factor de la duración temporal en las piezas de esta colección. El análisis efectuado nos permitió mostrar que, aunque exista un valor central que podemos tomar como referencial, en realidad existe un amplio margen de variabilidad si tomamos en consideración tanto la duración mínima como la máxima del grupo estudiado.

En cuanto a la hipótesis específica propuesta en el apartado 6.3.5: *Mientras más larga es la pieza, mayor es la posibilidad de variación en la duración temporal*, se demostró que no era 100 % verdadera ya que, aunque una pieza sea de mayor duración, tenga un destacado rango o muestre una alta desviación estándar, ello no significa que presentara necesariamente una variación temporal marcada, como se ha demostrado a través del coeficiente de variación. Más bien, eso depende de las indicaciones de aire y agógicas contenidas en cada una de las piezas. Por tanto, el enunciado derivado de la comprobación empírica de la hipótesis debe ser escrito de la siguiente manera: *El que una pieza sea temporalmente de mayor extensión no implica mayor variación en relación con un fragmento de menor duración*.

Por otro lado, las duraciones presentadas por la versión de Joyce Hatto se sitúan en todos los fragmentos de la colección con una duración menor que la mediana, al contrastarlas con los valores representativos del grupo de versiones integrales. Asimismo, al comparar su registro contra otras interpretaciones de pianistas con una edad similar, Hatto presentó unas duraciones extraordinarias, si se tiene en cuenta el estado de salud y la edad de la pianista al realizar la supuesta sesión de grabación.

Con estas conclusiones parciales terminamos este capítulo dedicado a la duración temporal. En el siguiente, abordaremos el estudio de las marcas metronómicas obtenidas a partir de doce extractos de audio correspondientes a cada una de las versiones integrales analizadas y las contrastaremos con las indicaciones de metrónomo escritas por Albéniz en la partitura para descubrir la proporción en la que el grupo de pianistas se acerca a la sugerencia temporal del compositor. Ello nos permitirá pasar al siguiente nivel en cuanto a la comprensión del *tempo* como objeto de estudio, abordado en esta tercera parte de la tesis.

7 NIVEL MICRO: LA MARCA METRONÓMICA

7.1 COMPARACIÓN DE LOS TIEMPOS METRONÓMICOS

En este capítulo se realiza el estudio de las marcas metronómicas de 38 versiones integrales, con la intención de saber qué por ciento del grupo de pianistas se acerca a las indicaciones de aire dadas por el compositor para las doce piezas en la partitura. El cotejo entre ambos grupos de valores es directo en los tres últimos cuadernos ya que Albéniz especificó la velocidad metronómica inicial; en cambio, omitió dicha indicación en el primer cuaderno y, en su lugar, ofrece expresiones de *tempo*. Por ello, a través de los resultados generales obtenidos del análisis, se proponen los números de metrónomo tentativos que posiblemente hubiera preferido el músico español. A diferencia del capítulo anterior donde se plantea un método que no implicara trabajar con las pistas de audio; en éste, precisamente los valores metronómicos fueron extrapolados de las marcas de compás asignadas a la representación de la onda sonora de un grupo de grabaciones integrales.

Clive Brown en su ensayo titulado “El tempo en la música clásica y romántica (1750-1900)” engloba dicho aspecto así:

Uno de los problemas fundamentales que se ha planteado de manera explícita, o que subyace a las afirmaciones de muchos músicos acerca del tempo, es la cuestión del grado de desviación del tempo “ideal” posible sin alterar el efecto pretendido. Ese margen aceptable de desviación no se puede establecer con exactitud, pero resulta obvio para todo músico experimentado que si bien es contrario al arte insistir en un tempo único e inmutable para cada pieza musical e todas las circunstancias, puede pasar que se interprete una composición a un tempo tan distinto del previsto por el compositor que su carácter se vea alterado totalmente¹.

En ese sentido, es conveniente señalar que el metrónomo de Johann Mälzel (1772-1838) marcó un antes y un después en la manera de representar el tiempo musical ya que, este artefacto permitió a los compositores plasmar sus intenciones en sus obras con respecto a la velocidad de ejecución; aunque su incursión en la historia de la música a partir de 1816 fue paulatina. Beethoven fue uno de los

¹ Clive Brown, “El tempo en la música clásica y romántica (1750-1900)”. *Quodlibet: revista de especialización musical*, Alcalá de Henares (Madrid), Aula de música de la Universidad de Alcalá: Fundación Caja de Madrid, N° 43, 2009, p. 25.

creadores dentro del área germánica que influyó en la implantación de este aparato auxiliar en la praxis musical de 1817. El mismo lo rechazó en un principio, e indignado expresó que era «un objeto superfluo; uno debe sentir los tiempos»². Sin embargo, poco tiempo después cambió de idea. Charles Rosen escribe:

Beethoven era consciente, por supuesto, del peligroso constreñimiento que impone el metrónomo. En el manuscrito de su canción “Nord oder Süd” escribió: “100 según Mälzel, pero esto debe aplicarse sólo a los primeros compases ya que, el sentimiento también tiene su tempo y no puede ser expresado completamente mediante ese número [i. e. 100]”³.

Estamos de acuerdo que la indicación metronómica en una partitura corresponde al *tempo* inicial recomendado por el compositor. Ello se aplica también a *Iberia* de Isaac Albéniz y, en ese sentido, la velocidad metronómica es la que debería servir de guía a los pianistas. Asimismo, pensamos que la grabación sonora permite estudiar una interpretación “capturada” del intérprete y su concepción temporal de la obra. Desde ese supuesto, es posible comparar los inicios de las distintas versiones para ver qué tanto se apegan los pianistas al *tempo* asignado por el compositor, sin necesidad en esta etapa de deducir las marcas metronómicas de todos los compases que componen cada fragmento de la colección.

Albéniz proporcionó números de metrónomo para nueve de las doce piezas; mientras que, curiosamente, tres de ellas (primer cuaderno), sólo contienen indicaciones de aire. Esto es posible en una época en que se sobreentendía que el pianista podría traducir musicalmente los enunciados agógicos y que, además, era probable que las “interpretara” dependiendo de su concepción de la obra. En ese sentido, habría que decir que otros compositores coetáneos tampoco dieron valores metronómicos, como la siguiente cita pone de manifiesto:

Mahler, Sibelius y Elgar, todos ellos parecen haber tenido en mente cambios de tiempo detallados (definidos); sin embargo, no fueron indicados por ellos en las partituras impresas. Dado que la flexibilidad de tempo era una práctica general en aquella época, estos compositores quizá tomaron como obvio que sus partituras serían interpretadas en el estilo usual por sus contemporáneos, sin la necesidad de instrucciones muy elaboradas⁴.

Los años de nacimiento de los músicos citados: Mahler (1860), Sibelius (1865) y Elgar (1857), son cercanos al de Albéniz (1860). Tal circunstancia permite plantear una hipótesis acerca de la falta de indicaciones exactas de tiempo por parte del compositor español para el primer cuaderno: ello pudo deberse a que pensaría que la dificultad de las piezas alejaría a los intérpretes mediocres; por el contrario, aquellos que decidieran tocarlas poseerían los conocimientos musicales y estilísticos que no tendrían problema en traducir las expresiones de aire e introducirlas en su interpretación musical.

Sin embargo, lo que esos músicos nacidos en el siglo XIX nunca imaginaron es que a) las migraciones obligadas por las dos guerras mundiales del

² Elliot Forbes (ed.), *Thayer's life of Beethoven*, ed. rev., Princeton, N.J., Princeton University Press, 1967, v. 2, p. 687.

³ Charles Rosen, *Las sonatas para piano de Beethoven*, (trad. Barbara Zitman), Madrid, Alianza Editorial, 2005, p. 69. Las palabras de Beethoven aparecen citadas en las páginas 687-687 del libro de Elliot Forbes (ver cita anterior).

⁴ R. Philip, *Early recordings and musical style...*, p. 14.

siglo XX, b) la influencia de la grabación sonora y c) la homogenización de la práctica interpretativa, serían cruciales y provocarían quebrantos de cabeza a los músicos de hoy día, al tratar de saber si las indicaciones de aquellos compositores se deben tomar estrictamente o si son sólo una guía que los intérpretes contemporáneos podían haber traducido de una manera que nosotros no podemos hacer sin meternos en una encrucijada musicológica. En ese sentido, Clive Brown escribe:

Paradójicamente [...] la disponibilidad del metrónomo como medio exacto de fijar el tempo puede haber provocado en los compositores de finales del siglo XIX, al menos en parte, una relajación en el interés por indicar sus deseos en lo que concierne al tempo por otros medios, lo que a menudo hace especialmente difícil averiguar sus intenciones allí donde no nos han proporcionado indicaciones metronómicas⁵.

Por otro lado, Robert Philip se pregunta sobre la subjetividad de los escritos acerca del *tempo* al decir:

¿Qué es lo que los autores quieren decir cuando hablan sobre las fluctuaciones del *tempo*? Sólo ocasionalmente los autores y editores van al detalle, proporcionando marcas metronómicas; sin ellas, uno no puede saber realmente qué grado de libertad se está recomendando. Así como ocurre con otros aspectos de la práctica musical interpretativa es sólo a través de las grabaciones que se puede demostrar lo que los intérpretes realmente hicieron⁶.

Philip en su estudio señala una ambigüedad entre la evidencia encontrada en los registros sonoros y la interpretación de aquellos compositores que tocan su propia música —así como lo que algunos intérpretes comentan o recomiendan en sus ediciones—. No obstante, específicamente en relación con ciertos músicos es posible decir que «las grabaciones de interpretaciones por los propios compositores se convierten en testimonios interpretativos de la misma manera que las indicaciones de metrónomo, o las anotaciones en la partitura»⁷. En ese sentido, es la labor del musicólogo contextualizar las interpretaciones y las marcas metronómicas de los compositores para descubrir qué tanto podemos confiar en tales recursos agógicos.

Sin embargo, como ya se ha comentado con anterioridad, en cuanto a registros sonoros propios de Albéniz sólo existen tres cortas improvisaciones al piano grabadas en cilindros de cera. Dichas piezas han sido transcritas y publicadas, así como transferidas a los formatos LP y CD. Aún así, es una pena que Albéniz no haya grabado algo de su música publicada o alguna pieza de *Iberia* ya que, eso nos daría otras posibilidades de conocer sus intenciones musicales con respecto a esta obra⁸.

Otra eventualidad es que Albéniz al parecer no dejó constancia escrita de la manera en que ambicionaba que las piezas del primer cuaderno fueran

⁵ Clive Brown, "El tempo en la música...", pp. 18-19.

⁶ R. Philip, *Early recordings and musical style*..., pp. 15-16.

⁷ En: J. A. Bowen, "La práctica de la interpretación...", p. 83.

⁸ No es el caso de otros músicos-compositores como por ejemplo Rachmáninov, Bartók, Shostakovich, Debussy e incluso Granados que dejaron grabaciones de su música y sobre las que se han realizado algunos trabajos musicológicos. En ese sentido Bowen escribe: «Las grabaciones de Bartok [sic] y Debussy, por ejemplo, se están usando (junto con los documentos escritos), en la preparación de nuevas ediciones completas, al igual que se usaron los manuscritos en las ediciones anteriores». En: J. A. Bowen, "La práctica de la interpretación...", p. 83.

interpretadas. Aunque quizá transmitió verbalmente algunas opiniones a Blanca Selva, Clara Sansoni y Joaquín Malats, pianistas que estuvieron en estrecha comunicación con el músico al respecto de *Iberia*, estas no fueron puestas en papel para la posteridad.

La ausencia de testimonios escritos por parte del compositor y de estos intérpretes contemporáneos a él, hace que sea necesario meditar sobre ello y realizar un estudio analítico de los registros sonoros para tratar de dilucidar el rango metronómico que favorece la interpretación de los tres primeros números de la colección. Creemos que, en el caso de *Iberia*, más que una falta de interés, actuaron dos factores que suprimieron la necesidad de explicaciones del aire de dichas piezas:

Por un lado, el pianista apenas tuvo tiempo de concluir su “testamento musical” ya que estaba muy enfermo en los últimos años de su vida; su convalecencia le imposibilitó difundir su obra y le hizo declinar la invitación de la compañía Welte para grabar alguna de sus composiciones y la muerte inminente, bastante cercana a la fecha de composición, le impidió hacer una revisión crítica de los manuscritos. Por otro, los pianistas que en ese momento tocaban *Iberia* eran figuras importantes además de profesionales en activo y el compositor confiaría en su competencia musical para encontrar la velocidad metronómica adecuada en dichas piezas. Del mismo modo, habría que tener en cuenta dos factores generales, atemporales al compositor, como serían la influencia de la grabación sonora en la práctica musical conforme avanzó el siglo XX y el aumento del respeto a la edición “Urtext” que ocasionó un cambio de paradigma por parte de los intérpretes.

Creemos que los números de metrónomo señalados por Albéniz son orgánicamente adecuados. En todo caso, eso es lo que intentamos contrastar a través de la práctica interpretativa contenida en las grabaciones integrales. Al final de este capítulo estaremos en condiciones de comentar en qué proporción el grupo de pianistas respeta esas indicaciones de los cuadernos 2, 3 y 4, además de sugerir unas hipotéticas velocidades metronómicas para el primer cuaderno.

7.1.1 Grupo de versiones estudiadas

7.1.1.1 Requerimiento y realidad

En este capítulo estudiamos las versiones sonoras de *Iberia* contenidas en un grupo de grabaciones. Para hacer uso de los programas informáticos evaluados era absolutamente necesario tener las pistas de audio en un medio de almacenamiento digital, conectado al ordenador para poder ejecutar el programa informático. Sin embargo, conseguir un grupo de discos de una sola obra es complicado en muchos casos. Por ello, nos parece importante abordar con mayor detalle esta cuestión, la cual cobra relevancia al momento de plantearse la idea de realizar el tipo de investigación que aquí proponemos.

Es una realidad que, en general, las Universidades no parecen estar preparadas para proveer el material discográfico necesario al estudiante de musicología que quiera realizar estudios cuantitativos y comparativos de un grupo de versiones de una obra musical. Tomemos, por ejemplo, la Fonoteca de la Biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia de la UCM. Entre sus fondos

únicamente cuenta con cuatro grabaciones de la versión original para piano solo de *Iberia* en formato de disco compacto. Dos de ellas parciales y las otras dos integrales. Curiosamente, la grabación integral de José María Pinzolas está disponible en dos ediciones. En la siguiente tabla aparece la información sobre ellas:

Intérprete	Sello/Distribuidor	Signatura/Biblioteca	Versión
Ángel Solano	AlfaDelta	CDM78(09)TES-12	Parcial
Esteban Sánchez	Prisa Innova	CDM78(467.1)TSE-08	Parcial
José María Pinzolas	Deutsche Grammophon	CDM78ALBsui(ibe)	Integral
Miguel Baselga	Djursholm (Sweden): BIS	CDM78ALBpia-01-04	Integral

Tabla 7-1 Grabaciones de *Iberia* disponibles en la BUCM

Desde los requerimientos para realizar un estudio global del legado sonoro de *Iberia*, esta cantidad ínfima de grabaciones disponibles es preocupante, pues estamos hablando de una obra fundamental de la literatura pianística española y la fonoteca no cuenta con registros primordiales como las versiones integrales de Alicia de Larrocha, Esteban Sánchez y Rafael Orozco, por mencionar algunas de las más importantes. Esto no es una crítica a dicha biblioteca, que dentro de sus medios intenta proveer material lo más diverso posible a la comunidad universitaria, sino la constatación de lo difícil que es a veces intentar trabajar con grabaciones desde la propia Universidad.

A finales de octubre de 2008, dirigimos a la Dirección de la Biblioteca de la Facultad una carta de petición para la adquisición de material sonoro relacionado con *Iberia*, especificando las razones y sugiriendo la compra de 21 grabaciones integrales y 3 registros parciales importantes⁹. Sin embargo, pasados unos meses, al preguntar por la respuesta se nos informó que lamentablemente nuestra solicitud tenía que ser desestimada al no haber presupuesto para la obtención de estos discos. Por otro lado, como se explicó en el apartado 6.2, debido a los derechos de autor y a lo prohibitivo de los precios era inviable obtener copias de algunas grabaciones a través de los centros de documentación que consultamos como, por ejemplo, la Biblioteca Nacional de España y la Biblioteca Regional de Madrid.

Dichas circunstancias, me obligaron a realizar la compra escalonada de 38 versiones integrales de *Iberia* disponibles en formato de CD. La adquisición se realizó a través de portales comerciales como www.amazon.com por medio de sus filiales en los Estados Unidos, Francia, Alemania, Austria y el Reino Unido; www.play.com (UK); www.jpc.de (Alemania), www.inandout.at (Austria); www.lrmusic.es (España); www.tangostore.com (Argentina); entre otros.

7.1.1.2 Versiones consideradas para este estudio

La muestra escogida para este capítulo consistió en las grabaciones integrales de los pianistas que aparecen en la tabla 7-2. Ella puede diferir un poco de los apartados anteriores, de ahí que hagamos énfasis en que las tablas con las que se trabaja en cada capítulo no son idénticas. Del grupo de cuarenta y cuatro versiones analizado en el apartado de la duración temporal, hemos tenido que

⁹ Véase la carta de petición en el apéndice C.

dejar fuera seis registros ya que no contamos con las pistas de audio: Blanca Uribe, Enric Torra, Hisako Hiseki (v1), Jean-François Heisser (v1), Rosa Sabater e Yvonne Liorod. Esto se debe a que, a la fecha del análisis correspondiente a este capítulo, los discos de dichos intérpretes estaban descatalogados comercialmente y no se pudieron comprar. Aun así, tenemos un conjunto de 38 versiones para este experimento, que corresponde al 86 % del grupo de 44 grabaciones existentes en disco compacto. Aunque no contemplamos las primeras grabaciones de Hiseki y Heisser, estos pianistas están presentes en este estudio gracias a que ambos han realizado el registro integral en dos ocasiones.

Aldo Ciccolini	Hervé Billaut	Nicholas Unwin
Alicia de Larrocha (v1)	Hiromi Okada	Olivier Chauzu
Alicia de Larrocha (v2)	Hisako Hiseki (2v)	Pola Baytelman
Alicia de Larrocha (v3)	Jean-François Heisser (2v)	Rafael Orozco
Ángel Huidobro	José María Pinzolas	Rena Kyriakou
Ángel Solano*	Kotaro Fukuma	Ricardo Requejo
Artur Pizarro	Leopoldo Querol	Roger Muraro
Bernard Job	Luis Fernando Pérez	Rosa Torres-Pardo
Claude Helffer	Marc-André Hamelin	Sally Christian
Eduard Syomin	Marisa Montiel	Sergio Peña
Esteban Sánchez	Martin Jones	Valentina Díaz-Frénol
Guillermo González	Michel Block	Yoram Ish-Hurwitz
Gustavo Díaz-Jerez	Miguel Baselga	

Tabla 7-2 Grupo de 38 versiones analizadas en el capítulo 7

Sobre la grabación de Ángel Solano mencionamos que, aunque existe una versión integral, no fue posible trabajar con ella pues está descatalogada y el único ejemplar disponible que conocemos pertenece a la Biblioteca Regional de Madrid. Este centro de conservación no ofrece el servicio de reproducción de material sonoro y los documentos bajo su custodia son sólo para consulta, por lo que obtener una copia digital de ese registro integral fue imposible¹⁰. En su lugar, trabajamos con una versión parcial en disco compacto que contiene diez de los doce fragmentos de la colección, faltando ‘Jerez’ y ‘Eritaña’, siendo así que los valores de la interpretación de Solano no aparecen en aquellos apartados referidos a esas dos piezas¹¹.

7.1.2 Indicaciones de Albéniz relacionadas con el tempo

En la partitura, Albéniz proporcionó indicaciones generales de aire para todas las piezas de la colección. En cuanto a los tiempos metronómicos, por un lado, el compositor especifica dicha información en el manuscrito para los dos

¹⁰ Joseph Mafokozi en su libro sobre estadística comenta que, en el caso de «estudios reales puede que falte algún dato. Se trata de una situación completamente normal en cualquier recogida de datos en ciencias humanas» y cierra diciendo que eso no debe preocupar en exceso al investigador, aunque se debe procurar que no falten demasiados datos. En: Joseph Mafokozi, *Introducción a la estadística para gente de letras*, Madrid, Editorial CCS, 2009, p. 19.

¹¹ Existe una excepción a lo dicho ya que, en el estudio realizado en el apartado 7.5, tuvimos que excluir por completo la versión de Solano pues para construir la matriz numérica eran absolutamente necesarios los análisis metronómicos de los extractos de las doce piezas y, al faltar los correspondientes a dos de ellas, su registro no fue tenido en cuenta en ese apartado específico.

últimos cuadernos. Por otro, en los originales no aparecen esas referencias para el segundo cuaderno; no obstante, éstas fueron incluidas por él en la primera edición publicada de la obra. Sin embargo, el músico no indicó valores metronómicos para el primer cuaderno en el manuscrito ni en ediciones posteriores. La siguiente tabla muestra las indicaciones de *tempo* y las marcas metronómicas dadas por el compositor:

Pieza	Indicación de aire (Señalada por Albéniz en el manuscrito)	Marca metronómica	
		Albéniz	
		Manuscrito	1ª edición
Evocación	Allegretto		espressivo
El puerto	Allegro comodo		
Corpus	Allegro preciso		gracioso
Rondeña	Allegretto		116
Almería	Allegro moderé		72
Triana	Allegretto con anima		94
El Albaicín	Allegro assai, ma melancolico	60	
El polo	Allegro melancolico	66	
Lavapiés	Allegretto bien rithmé mais san presser	84	
Málaga	Allegro vivo	58	
Jerez	Andantino	76	
Eritaña	Allegretto grazioso	84	

Tabla 7-3 Indicaciones generales de tempo en Iberia dadas por Albéniz

7.1.2.1 Indicaciones posteriores

Existen en el mercado musical algunas ediciones prácticas preparadas por pianistas con fines didácticos; en ellas los intérpretes sugieren marcas metronómicas para el primer cuaderno. Un ejemplo es la edición revisada de Antonio Iglesias donde propone los valores metronómicos para las tres primeras piezas¹². Además, en ‘El Corpus Christi en Sevilla’, este pianista asigna la marca metronómica de ♩ = 120 a la sección que comienza a partir del compás 287, a la que Albéniz agrega simplemente la indicación “vivo”. De la misma manera, Iglesias designa un valor de ♩ = 63 a la coda (compás 340 y siguientes), que tiene la expresión “Andante”.

Pieza	Indicación de aire (Dada por Albéniz en el manuscrito)	Marca metronómica		
		Iglesias	González	Yogore
		Edición	Revisada	MIDI
Evocación	Allegretto	100	112-116	116
El puerto	Allegro comodo	130	116-120	92
Corpus Christi	Allegro preciso	100	120 aprox.	140

Tabla 7-4 Indicaciones metronómicas suplementarias

¹² Antonio Iglesias (rev.), *Iberia: 12 nuevas impresiones en cuatro cuadernos* [partitura], Madrid, Alpuerto, 1993.

Asimismo, Guillermo González incluye en su edición revisada rangos metronómicos aproximados para el primer cuaderno¹³. Por el contrario, el pianista Luis Fernando Pérez no proporciona ninguna indicación metronómica para las tres primeras piezas en su edición de la partitura, patrocinada por la Fundación Albéniz¹⁴.

Por último, Segundo G. Yogore, al crear las versiones MIDI de esas piezas adopta los tiempos metronómicos siguientes: ‘Evocación’, ♩ = 116; ‘El puerto’, ♩ = 92; y ‘Corpus Christi en Sevilla’, ♩ = 144. En la tabla 7-4 aparecen los valores iniciales de estos tres editores para el primer cuaderno y las indicaciones de aire sugeridas por el compositor¹⁵.

7.2 MATERIAL, MÉTODO Y PROCEDIMIENTO

7.2.1 Programas detectores del pulso

Hoy día, existen programas informáticos desarrollados para detectar los pulsos por minuto de una pista de audio. Al parecer, éstos tienen su mayor aplicación en el mundo de la música electrónica comercial. Los pinchadiscos [*disc-jockey*] los usan para conocer los pulsos por minuto de las canciones y con esa información ‘mezclar’ de manera más fácil varias pistas para crear un ‘collage de temas musicales’ llamados *mash-up*¹⁶.

En un inicio, pensamos que podríamos usar algún programa para saber las pulsaciones por minuto de pistas de audio de música clásica. Sabíamos de antemano que, obras como *Iberia*, sobrepasan la funcionalidad de esos auxiliares debido a una mayor complejidad rítmica y un rubato importante ocasionado por las múltiples indicaciones agógicas marcadas en la partitura. Aun así, queríamos saber en qué medida este tipo de programa podría decirnos sobre los tiempos metronómicos en *Iberia* y, en cuáles piezas el recurso fallaría completamente.

Para ello, escudriñamos el mercado electrónico en busca de programas informáticos que, a través de un análisis de las pistas de audio, nos permitieran saber los tiempos metronómicos adoptados por el grupo de pianistas seleccionado.

¹³ Guillermo González (ed.), *Iberia*, ed. rev. [Vol. III]. Madrid [etc], Editorial de Música Española Contemporánea: Española de Ediciones Musicales Schott, 1998.

¹⁴ Luis Fernando Pérez (ed.), *Iberia: cuadernos I y II* [Partitura], (comp. Isaac Albéniz), Madrid, © Fundación Albéniz; © Luis Fernando Pérez [04.2010], www.classicalplanet.es/albenizenabierto [consulta: 27 mayo 2010]. Estuvo sólo disponible para su descarga a través dicho enlace desde mayo hasta diciembre de 2010.

¹⁵ En el resto de las piezas los editores mantienen las indicaciones metronómicas dadas por Albéniz.

¹⁶ El sitio Web ‘remix.vg, remixes, mashup and more’ aporta la siguiente definición para esta forma de transformar música: «“Mash up” es cuando tienes dos o más pistas diferentes y las juntas, al estilo siamés, para crear una pista totalmente nueva. [...], se están volviendo cada vez más populares debido a la visión diferente que aportan a la música popular, la cual de otra manera se volvería obsoleta y repetitiva». En: Remix.vg, “Mashups”, <http://remix.vg/category/mashups/> [consulta: 18 junio 2010]. Texto original: «Mashups are when you get two or more different tracks and conjoin them, siamese style, to create an altogether new track. [...] mashups are becoming increasingly popular due to the different take they provide for popular music which may otherwise become stale and overplayed.».

Después de probar algunos programas “shareware”¹⁷, encontramos uno llamado ‘BPM detector pro’¹⁸, el cual, en las pruebas iniciales, parecía manejar con bastante exactitud las piezas de *Iberia*, por lo que decidí comprarlo¹⁹.

Como primer paso, por medio de este programa informático obtuvimos los tiempos metronómicos de las pistas completas en formato WAV provenientes de un grupo de ocho grabaciones escogidas al azar. Los músicos tomados en cuenta fueron Alicia de Larrocha, Esteban Sánchez, José María Pinzolas, Martin Jones, Miguel Baselga, Nicholas Unwin, Rafael Orozco y Ricardo Requejo.

Pianista	Marca metronómica por pieza											
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Larrocha (v1)	191	183	121	193	140	190	173	213	157	184	150	184
Sánchez	148	179	132	143	137	175	189	171	156	165	135	171
Pinzolas	131	167	199	174	145	200	168	180	159	179	184	189
Jones	143	170	130	174	294	199	151	175	155	181	142	169
Baselga	106	202	130	169	127	194	201	153	141	178	126	188
Unwin	138	173	126	180	159	194	192	195	135	166	144	175
Orozco	177	171	195	157	122	180	156	196	163	151	133	165
Requejo	164	188	156	184	138	183	181	180	141	174	142	183

Tabla 7-5 Pulsos por minutos dados por el programa BPM detector pro

En este programa es posible restringir el ámbito donde tiene que buscar los pulsos por minuto. Sin embargo, debido a que las interpretaciones varían considerablemente, no es fácil utilizar esta función. Como alternativa, pensamos que podríamos designar de forma manual el rango de pulsos por minuto²⁰.

Pianista	Número de pieza							
	2	5	7	8	9	10	11	12
Larrocha (v1)	92	70	58	71	79	61	75	92
Sánchez	90	69	63	57	78	55	68	86
Pinzolas	84	73	56	60	80	60	92	95
Jones	85	74	50	58	78	60	71	85
Baselga	101	64	67	51	71	59	63	94
Unwin	87	80	64	65	68	55	72	88
Orozco	86	61	52	65	82	50	67	83
Requejo	94	69	60	60	71	58	71	92
Referencia								
Albéniz	-	72	60	66	84	58	76	84

Tabla 7-6 Equivalencias de acuerdo con las indicación de Albéniz

¹⁷ Este término se aplica a una forma de comercialización de programas informáticos donde el usuario puede probar el programa gratis por un tiempo limitado a través de una versión restringida para decidir si quiere realizar la compra de una versión del software completa y actualizada.

¹⁸ Pascal de Gaillande, *BPM counter software for digital deejays* [programa informático], (Versión 1.02), www.bpmdetectorpro.com [consulta: 20 julio de 2010]. En dicha página se puede probar y comprar el ‘BPM detector pro’.

¹⁹ Desafortunadamente, los programas gratuitos e incluso algunos de pago desarrollados para saber las marcas metronómicas dieron un alto número de resultados erróneos. Creemos que esto se debe en gran parte a la textura densa y los ritmos complicados que aparecen en *Iberia*, los cuales escapan a las capacidades de estos programas.

²⁰ Los resultados correspondientes a los compases se dividieron entre 2 o 3 cuando fue necesario para encontrar los valores equivalentes a las indicaciones metronómicas dadas por Albéniz.

La anterior tabla muestra los resultados de dicha búsqueda controlada, aunque sólo incluye los valores resultantes obtenidos en ocho piezas de la colección ya que, observamos que los tiempos de las cuatro piezas restantes, encontrados por este programa informático, parecían ser incorrectos. En la última hilera, como guía, aparece la indicación del compositor²¹.

Varias de las piezas causaron dificultades al programa debido a: la gran libertad rítmica, la existencia de compases mixtos y las variaciones de *tempo* extremas adoptadas por algunos de los pianistas. Por ejemplo, en ‘Rondeña’, aunque la partitura tiene un compás inicial de 6/8, casi la mitad de sus compases están en 3/4 y, el cambio de acentuación confunde a la máquina.

Con respecto a ‘Triana’, el programa presentó valores que estaban demasiado alejados de lo indicado por Albéniz. Como hemos visto en el apartado 6.3.5, dicha pieza tiene un coeficiente de variación muy bajo —7.01 %—; por tanto no debería mostrar resultados tan extremos, lo que nos llevó a pensar que los datos obtenidos sobre esta pieza con este programa eran erróneos. Por último, ‘Evocación’, al inducir a un gran rubato y, el ‘Corpus Christi en Sevilla’ tampoco parecen generar valores lógicos al presentar secciones contrastantes.

Pensamos que quizá podríamos obtener mejores resultados de manera semiautomática al acortar las pistas analizadas a sólo el principio de las piezas. No satisfechos con ello, decidimos analizar extractos de diferente duración de una misma grabación con la intención de comprobar los resultados y sucedió que obtuvimos tiempos metronómicos parecidos pero diferentes, dependiendo del largo del extracto de la pista de audio.

Viendo frustrado nuestro intento de conocer los valores metronómicos globales de las piezas tanto de manera automática como semiautomática ya que, como habíamos intuido al principio de este experimento, varias piezas de *Iberia* no pudieron ser analizadas de forma eficaz por este programa detector “automático” de los pulsos, debido a la complejidad rítmica de la obra.

Aunque con *Iberia* no funcionó, creemos que este tipo de recurso desarrollado inicialmente como una herramienta útil y precisa para la música electrónica comercial —que es, en general, estable rítmicamente—, puede ser empleado para música carente de un rubato intrínseco y de variación rítmica marcada, como pudieran ser las obras minimalistas o el repertorio del periodo barroco, que suponemos mantienen un ritmo constante como para que este programa obtenga datos coherentes.

7.2.2 Programas de análisis de espectrograma

Existen desde hace años algunos programas informáticos que permiten por medio de la acción manual de la persona descubrir los pulsos y por tanto saber las variaciones metronómicas de una interpretación. Un programa excelente es el llamado Sonic Visualiser desarrollado por Queen Mary de la University of London. Esta herramienta genera una visualización de la onda sonora y es posible realizar análisis sobre la pista de audio. Asimismo, permite insertar los pulsos en

²¹ El orden estándar de las piezas es el siguiente: ‘Evocación’ (1); ‘El puerto’ (2), ‘Corpus Christi en Sevilla’ (3), ‘Rondeña’ (4), ‘Almería’ (5), ‘Triana’ (6), ‘El Albaicín’ (7), ‘El polo’ (8), ‘Lavapiés’ (9), ‘Málaga’ (10), ‘Jerez’ (11) y, ‘Eritaña’ (12). Además, recordamos al lector que para ‘El puerto’, la segunda pieza de la colección, Albéniz no indicó medida metronómica alguna.

una representación de la onda de sonido, así como editar las marcas realizadas, con lo que la exactitud en el proceso se incrementa notablemente. Otra ventaja era que el software es libre, gratuito y accesible a través del sitio Web de dicha institución educativa²².

Las principales ventajas de este programa, en comparación a recursos electrónicos que le precedieron, son las siguientes: *a)* es posible alargar la representación visual de la onda tanto de manera vertical como horizontal y esto facilita la acción de marcar el pulso del compás con exactitud y, *b)* se puede modificar la velocidad de ejecución sin que exista una alteración del tono; además, este cambio se puede hacer manualmente, entrando el valor en la ventana para ello, lo que permite cubrir un alto espectro de velocidades y adaptar la velocidad a los distintos cambios de *tempo* de las secciones contrastantes de una pieza.

Este tipo de programa informático representa un gran avance en relación con décadas pasadas donde no existían auxiliares computacionales y el estudioso tenía que valerse de un cronometro para deducir los pulsos. En el caso de la pista de audio analógica, no había la posibilidad de modificar la velocidad sin alterar el tono. Esto ocasionó que las primeras exploraciones, en esta línea de investigación, se avocaran a la música estable como el repertorio clásico alemán y que, a veces, sólo se escogieran pequeños fragmentos para su estudio o, por el contrario, grandes obras sinfónicas y el cálculo fuera realizado a partir de las duraciones de las distintas secciones.

Consideramos importante ofrecer una serie de recomendaciones que ayuden a los futuros investigadores, que quieran continuar este análisis empírico, a evitar los errores potenciales que hemos detectado en el transcurso de nuestro trabajo de campo con las grabaciones:

Realizar el análisis de un grupo de versiones requiere invertir una gran cantidad de horas y por ello, recomendamos emplear un sistema para indicar y distinguir cada documento generado por cada uno de los programas, pues para realizar todo el proceso se requiere exportar e importar los archivos y llevar a cabo una obligada consecución de pasos; en este sentido, dicha organización facilita el trabajo del analista.

En cuanto a la designación de los nombres de los archivos generados es preferible utilizar palabras sin acentos; tampoco la “ñ”, ya que estos programas no cuentan con una versión en español y eso genera errores al intentar abrir documentos que tengan algunos de estos signos en sus nombres, lo que obliga a realizar de nuevo el análisis de aquellos archivos dañados a los que no se puede acceder. En un segundo intento, los registros fueron nombrados de acuerdo al alfabeto inglés y no hubo error alguno.

Por último, debido a que los programas informáticos no han sido creados para ser compatibles de forma automática, muchos de los pasos tienen que

²² Chris Cannam; Queen Mary, University of London, *Sonic Visualiser* [programa informático], version 1.0, London, © Chris Cannam and Queen Mary, University of London (2005-2007), [GNU GPL], [Program for viewing and exploring audio data for semantic music analysis and annotation], Disponible en: <http://sonicvisualiser.org/download.html> [acceso: 1 diciembre 2007]. Este programa se puede bajar de la página Web: www.sonicvisualiser.org/ La versión más reciente es la 1.9 publicada el 10 de octubre de 2011 [consulta: 5 noviembre 2011]. Para mayor información véase. Chris Cannam, Christian Landone, and Mark Sandler, *Sonic Visualiser: an open source application for viewing, analysing, and annotating music audio files*, in Proceedings of the ACM Multimedia 2010 International Conference.

realizarse de manera manual y aislada; en consecuencia, trabajar con números figurados obliga a ser muy cuidadoso en no cometer errores al momento de transcribir la data de un programa a otro, ni al efectuar los cálculos. Es preferible ralentizar el trabajo con tal de evitar los errores al máximo, pues encontrar una errata al final del proceso implicaría realizar modificaciones de todos los cálculos, las tablas y las gráficas donde se incluya dicho dato en particular.

7.2.2.1 Descripción del proceso

Sabíamos que la dificultad de *Iberia* impediría utilizar los complementos del programa para hacer un análisis automático y, al tener en cuenta que realizar el proceso de marcación de forma manual consume bastante tiempo, decidimos restringir el tamaño de los archivos de audio a unos 30 segundos de música, duración suficiente para incluir el tema inicial de cada pieza. El agregar las marcas de compás manualmente es un poco difícil en algunas piezas como ‘Evocación’, ‘El polo’, ‘Málaga’ y ‘Eritaña’, debido a los adornos y a las variaciones agógicas indicadas por Albéniz y a la propia interpretación.

De cada pieza se seleccionó una cantidad de compases que nos darían el tiempo inicial adoptado por los pianistas. En algunos casos, esto correspondió a la introducción y, en otros, al primer tema.

El proceso fue el siguiente:

- a) Se transfirió la integral del disco compacto al disco duro del ordenador. Las pistas de audio se guardaron en formato WAV.
- b) Se extrajo una muestra de cada pieza conteniendo aproximadamente los primeros treinta segundos²³.
- c) Se marcaron los pulsos por compás de los extractos en el Sonic Visualiser. Este inciso incluyó varias de las siguientes acciones: se escuchó con atención el fragmento una vez; la segunda vez se pusieron las marcas y en la tercera audición, a una menor velocidad, se fue corrigiendo una por una. En caso necesario, se bajó aún más la velocidad de ejecución para revisar aquellos compases complicados.
- d) Se guardó esta información en un archivo de texto, se exportaron los valores a una hoja de MS Excel y se calculó la marca metronómica para cada compás.
- e) Se efectuó un análisis estadístico descriptivo de la data, del cual se consideró a la mediana como valor metronómico representativo del extracto.
- f) Se creó una gráfica y se anotaron las peculiaridades, si alguna, mostrada en las interpretaciones. En caso necesario, se realizó un segundo gráfico para visualizar mejor la data obtenida.
- g) Por último, a partir de los resultados obtenidos, se creó una tabla y las gráficas generales adaptadas para poder ser visualizadas correctamente en Word.

²³ Para ello se utilizó el programa Audacity, que es un editor de sonido, gratuito y multiplataforma. La última versión estable es 1.2.6. En el sitio Web de dicho producto se puede descargar y ver tutoriales que explican sus funciones. Dominic Mazzoni; [Roger Dannenberg], *Audacity* [programa informático], version 1.2.6, www.audacity.sourceforge.net © 2011 members of the Audacity development team, Disponible en: <http://audacity.sourceforge.net/download/windows> [última consulta: 20 mayo 2011]

Además, como ejemplo, se ofrece un extracto del cuaderno de trabajo del doctorando donde se apuntaron las acciones y las soluciones realizadas para colocar de manera precisa las indicaciones de las barras de compás en las seis primeras piezas de la colección, al analizar la grabación de Baytelman.

Versión integral de Pola Baytelman

Fecha de inicio del análisis: 9 de junio de 2009

‘Evocación’

General

Se redujo la velocidad a -50.

Se amplió la escala de la onda sonora (waveform) a 1.5.

Particular

En el compás 14 el mordente anticipa al bajo; además, la pianista incorpora una nota extraña en la segunda corchea.

En el compás 21 anticipa el mordente.

En el compás 23 desfasa el bajo.

En el compás 32 desfasa la tercera corchea de la mano izquierda.

En el compás 34, en la última corchea de la mano derecha liga el *mi* con el *fa*.

En el compás 43 toca el bajo después del *si* de la mano derecha.

En el compás 45 se tuvo que ampliar la onda a 9 para situar el pulso, debido al piano que resulta en la nota.

En el compás 49 anticipa el mordente.

En el compás 77 anticipa el mordente.

En el compás 85 toca primero el bajo, luego el acorde y, por último, la nota *re* natural de la voz en el registro del tenor.

En el compás 91 parece que realiza algunas notas erróneas que modifican los acordes.

En el compás 95 anticipa el mordente.

En los compases 96 y 98 acentúa el *do* natural.

En el compás 97 anticipa el mordente.

En el compás 99 anticipa el mordente.

En el compás 105 anticipa el bajo al mordente.

En el compás 107 anticipa el mordente.

En el compás 111 anticipa el bajo al mordente.

En el compás 116 desfasa la nota *mi* del bajo un poco del *sol* de la soprano.

En el compás 119 desfasa la primera corchea de la melodía en la soprano.

En el compás 121 anticipa el bajo al mordente.

En el compás 124 retrasa poco la última corchea de la mano izquierda (*mi*).

En el compás 125 anticipa el bajo al mordente.

En el compás 146 hay un corte que ocasiona una subida de volumen entre la antepenúltima y la penúltima corchea. En específico, la nota *si* doble bemol.

En el compás 147 anticipa el mordente.

Impresión general

Construye bien el clímax. En general, presenta un rubato corto e impulsivo.

‘El puerto’

General

Se redujo la velocidad a -50.

Se pusieron las marcas de compás a -50.

En la primera corrección se amplió la representación a lo horizontal a 2.

A partir del compás 52 se dividió la onda en dos canales y se amplió la onda a 3, para distinguir el bajo.

A partir del compás 107 se tuvo la onda en "mean" y se redujo la onda a 1.

A partir del compás 166 se amplió la onda a 3.

A partir del compás 182 se amplió la onda a 5.

Particular

En el compás 43-44 hay imprecisión rítmica.

En el compás 52 hay imprecisión rítmica.

En el compás 93 desfasa el *fa*# de la mano izquierda en relación con el *la* natural de la melodía.

En el compás 108 hay imprecisión rítmica.

En el compás 173 desfasa la sexta de la mano izquierda.

Impresión general

La velocidad tomada es un poco lenta y la estabilidad rítmica es bastante irregular.

‘Corpus Christi en Sevilla’

General

Se pusieron las marcas de compás a tiempo normal.

Para corregir las marcas se redujo la velocidad a -50.

Para ganar en precisión del compás 71 al 78 se disminuyó la velocidad a -75.

A partir del compás 135 se amplió la escala a 3.

Para corregir las marcas se redujo la velocidad a -50.

Para ganar en precisión del compás 215 al 222 se disminuyó la velocidad a -75.

A partir del compás 238 se redujo la escala a 1.

Para ganar en precisión del compás 228 al 231 se disminuyó la velocidad a -120.

A partir del compás 340 se amplió la escala a 5.

Particular

En el compás 83 introduce primero el bajo, luego la octava aguda y, por último, la octava en *fa*#. En el compás 99 ocurre lo mismo.

En el compás 112 la tercera semicorchea (nota *mi* natural) es acentuada sin razón.

En el compás 142 hace una pausa y quita el pedal para apagar la sonoridad.

También en el 150.

En el compás 246 y 247 hay imprecisiones rítmicas.

El compás 341 emplea un súper-legato, siguiendo las ligaduras de la partitura.

‘Rondeña’

General

Se pusieron las marcas de compás a tiempo normal.

En la primera corrección se amplió la representación a lo horizontal un giro de ratón y se redujo la velocidad a -50.

A partir del compás 103 al 148 se aumentó la escala en 3. A partir del 149 se canceló el aumento a 0.

A partir del compás 233 se aumentó la escala a 3.

Particular

En el compás 49 se escucha otra armonía (revisar).

En el compás 168 hay imprecisión rítmica en el mordente.

En el compás 203 hay imprecisión rítmica.

En el compás 215 se escucha otra armonía (revisar).

‘Almería’

General

Se pusieron las marcas de compás a tiempo normal.

En la primera corrección se amplió la representación a lo horizontal un giro de ratón, se aumentó la escala en 1 y se redujo la velocidad a -50.

A partir del compás 101 se aumentó la escala a 3.

A partir del compás 154 se redujo la escala a 0.

A partir del compás 201 se amplió la escala a 3.

Se escuchó una vez más a tiempo real para confirmar las marcas y corregir algunos desfases perceptibles a tiempo real.

Particular

En el compás 87 se fijó el pulso en el bajo y en la primera nota del acorde que Baytelman quiebra.

En el compás 131 anticipa el bajo al acorde. Repite la misma acción en compases similares: 133, 139.

En el compás 142 el acorde de décima en la mano derecha no lo quiebra.
 En el compás 213 anticipa el bajo al acorde.
 En el compás 214 quiebra el acorde muy lentamente.
 Asimismo, los acordes correspondientes a la mano izquierda del compás 258 al 260 los quiebra anticipando el *sol* grave al resto del acorde.

‘Triana’

General

Se pusieron las marcas de compás a tiempo normal.
 En la primera corrección se amplió la representación a lo horizontal un giro de ratón y se redujo la velocidad a -50.
 A partir del compás 30 se usaron canales separados y se amplió la escala a 2 para colocar las marcas debido a que los sonidos graves, tanto de la mano izquierda como de la derecha, generan una onda bastante borrosa que dificulta el poder diferenciar los inicios de compás.
 En el compás 38 se volvió a la onda 'mean'.
 A partir del compás 58 se redujo la escala a 1.
 A partir del compás 66 se disminuyó la velocidad a -60.
 A partir del compás 81 se dio una vuelta de ratón más.
 A partir del compás 95 se amplió la escala a 3.
 A partir del compás 102 se volvió a la velocidad de -50 y la escala a 1.

Particular

En el compás 79 se escucha algo raro (revisar).

Problema

El corte final de la pieza ofrece espacio para la indeterminación. Se tiene la posibilidad de establecer la última marca de acuerdo con el compás precedente o se puede ubicar donde gráficamente desaparece la resonancia o incluso, donde la pista termina.
 Esta situación se resolverá cuando haya analizado un número considerable de versiones integrales y pueda ver si hay un patrón o si debo tomar una decisión que satisfaga la homogeneidad del grupo de grabaciones. Por lo pronto lo tomaré haciendo un baremo empírico entre ambos factores.

Este tipo de bitácora se hizo con todas las piezas y para todas las versiones analizadas. Dichas anotaciones permiten no sólo ganar en precisión al momento de colocar las marcas en la representación de la pista de audio, sino dejar constancia de los pequeños detalles descubiertos al mirar con “lupa” el material contenido en las grabaciones.

En los siguientes dos apartados presentamos los resultados conseguidos por medio del procedimiento descrito. El apartado 7.3 ofrece una perspectiva general de los cuadernos y el apartado 7.4 contiene el análisis de cada una de las piezas.

7.3 RESULTADO GENERAL

7.3.1 Medidas centrales generales

Como primer grupo de valores presentamos los promedios encontrados al analizar los extractos provenientes de las 38 versiones integrales. En la siguiente tabla aparecen las indicaciones de Albéniz, así como las medidas básicas centrales del grupo de registros seleccionados. Todas las cifras son valores metronómicos (MM = Mälzel Metronome).

Dentro de las marcas reales, las columnas primera y tercera corresponden al promedio de las medias y medianas obtenidas, respectivamente. Asimismo, en la columna segunda se presentan los valores de la mediana calculada a partir de las medias del grupo y, en la cuarta, se incluye la mediana de las medianas de las 38 versiones. Ello con la intención de situar claramente las tendencias centrales del conjunto de pianistas ya que, como hemos mencionado con anterioridad, la mediana corrige el posible error que pudiera presentar la media en el caso de haber valores demasiado alejados del valor central. No obstante, se observa que los resultados son cercanos entre sí.

Marca metronómica		Marcas metronómicas reales			
Albéniz		Medias del grupo		Medianas del grupo	
Pieza	Partitura	Media	Mediana	Media	Mediana
Evocación	Allegretto	91.30	92.62	92.07	92.32
Puerto	Allegro	111.60	111.42	114.73	114.52
Corpus	Allegro	116.42	114.30	116.99	115.30
Rondeña	116	110.82	110.36	111.92	111.55
Almería	72	66.65	67.38	68.50	68.11
Triana	94	93.47	92.67	95.59	95.44
Albaicín	60	62.33	61.22	62.36	60.79
Polo	66	58.64	59.58	59.52	59.67
Lavapiés	84	86.66	85.05	86.87	86.36
Málaga	58	51.13	50.90	52.16	52.28
Jerez	76	61.13	61.58	61.54	62.00
Eritaña	84	85.17	84.24	85.65	85.15

Tabla 7-7 Marca metronómica: teórica vs. práctica

7.3.1.1 Cuaderno 2, 3 y 4

En la siguiente tabla aparece la indicación de Albéniz de las piezas en donde el compositor dio números de metrónomo exactos, es decir, los que corresponden a los tres últimos cuadernos. También se proporciona la mediana resultante de las medianas del grupo de versiones y, en la última columna, se incluye la diferencia entre ambos valores.

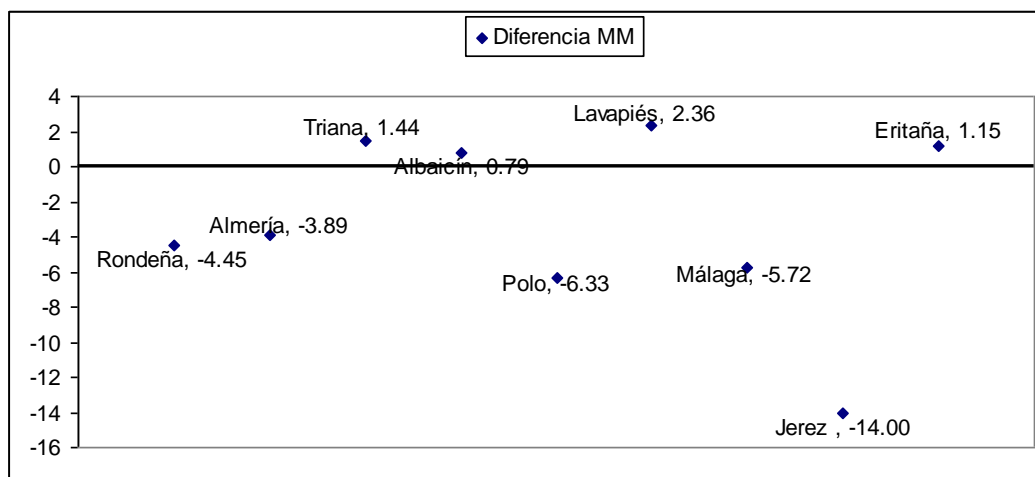
Pieza	Albéniz	M _e de las Medianas	Diferencia
Rondeña	116	111.55	4.45
Almería	72	68.11	3.89
Triana	94	95.44	-1.44
Albaicín	60	60.79	-0.79
Polo	66	59.67	6.33
Lavapiés	84	86.36	-2.36
Málaga	58	52.28	5.72
Jerez	76	62.00	14.00
Eritaña	84	85.15	-1.15

Tabla 7-8 Marca metronómica: Albéniz vs. medida central

Los valores de la última columna de la tabla anterior se han multiplicado por -1 para facilitar la lectura, ello significa que los números positivos resultantes

de la diferencia corresponden a aquellas piezas donde el grupo de pianistas toca un poco más deprisa que lo indicado por Albéniz. En el caso de los números negativos, mientras más grande sea la divergencia, mayor será la tendencia del grupo a tocar la pieza más lento de lo requerido en la partitura.

En la gráfica siguiente aparece la diferencia entre el valor dado por el compositor y la mediana grupal de cada pieza. Los valores de Albéniz se sitúan imaginariamente en el eje horizontal “0”. Las cifras negativas situadas por debajo de ese eje indican una velocidad metronómica menor central grupal y las positivas una tendencia central a una velocidad mayor respecto del eje “0”.



Gráfica 7-1 Dispersión de las piezas en relación con la marca albeniziana

7.3.2 Coeficiente de variación

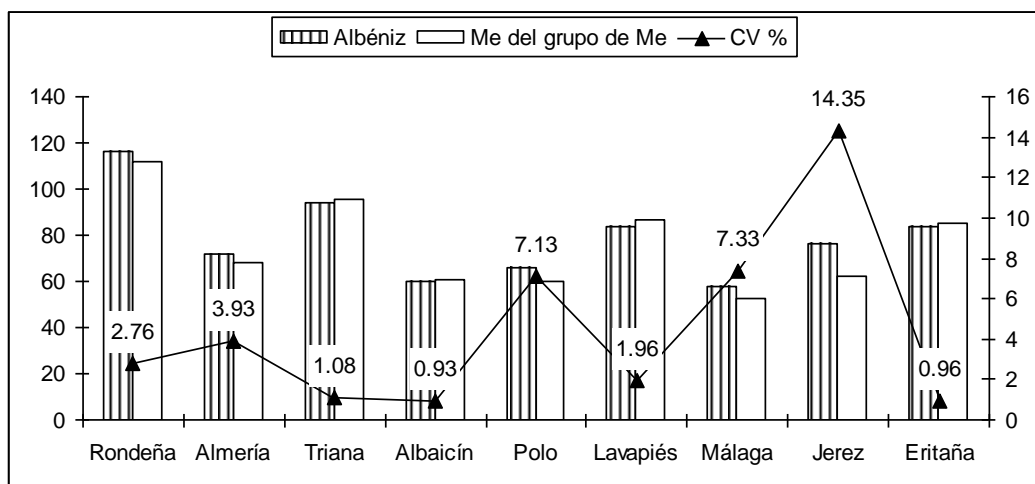
La estabilidad rítmica mantenida por los pianistas en los extractos musicales era un aspecto que nos interesaba de forma considerable pues, eso indicaría en cierta manera el grado de libertad expresado por parte de ellos. La estadística descriptiva permite su análisis por medio de las medidas de dispersión como la desviación estándar y el coeficiente de variación. La ventaja de este principio es que puede ser aplicado en varios niveles (pulso, compás, frase). Para ello necesitamos dos parámetros cuya definición recordamos al lector a continuación: el primero es la desviación estándar, medida que sirve para calcular cuánto se alejan los valores del punto medio y, el segundo es el coeficiente de variación que admite comparar datos a través de su conversión a porcentajes²⁴. En el caso específico de la música, estas medidas ayudan a contrastar diferentes interpretaciones de una misma pieza o varias piezas de una obra que son desiguales en cuanto a la duración temporal, independientemente del aporte del intérprete.

Estos dos parámetros estadísticos permiten calcular la estabilidad rítmica mostrada en la interpretación musical. Esto tiene un gran impacto pues se puede comparar con mayor exactitud el grado de variación ya que, aunque visualmente se puede hacer por medio de gráficas incorporadas a programas de visualización de onda, el resultado de la comparación es mucho más específico al utilizar la

²⁴ Para más información sobre estas dos variables estadísticas véase el apartado 6.3.5 del presente trabajo.

estadística. Esta estrategia es básica para realizar el cálculo de la estabilidad temporal en piezas posteriores al romanticismo donde el rubato es un factor fundamental y este enfoque es adecuado para analizar la música de Albéniz, especialmente *Iberia*, al permitir abordar de forma sistemática este aspecto de la rítmica, componente esencial de esta colección de piezas.

Por tanto, para saber la variación real era necesario deducir el coeficiente de variación con la intención de poder comparar los distintos fragmentos apropiadamente. En la gráfica siguiente aparecen las piezas y los porcentajes correspondientes deducidos por medio de dicho coeficiente²⁵. Además, ya que los valores de Albéniz y los propios de la muestra están dados en pulsos metronómicos, es fácil saber si la tendencia del grupo es más lenta o rápida con respecto a lo recomendado por el compositor.



Gráfica 7-2 La marca albeniziana junto al valor central más porcentaje de CV

Es posible dividir este grupo de nueve piezas en cuatro subgrupos de acuerdo con los coeficientes de variación. El primero de ellos incluye a las piezas más rítmicas que mantienen una divergencia menor al 2 %, que, traducido a valores metronómicos, la variación es inferior a 2.5 MM. Esas piezas se acercan bastante a lo indicado por Albéniz, ellas serían ‘El Albaicín’, ‘Eritaña’, ‘Triana’ y ‘Lavapiés’. En todas, el valor de la mediana grupal es ligeramente superior a la referencia de la partitura. De entre ellas destaca ‘El Albaicín’ que sólo presenta una variación de 0.93 %, donde se podría decir que el grupo de pianistas inicia la pieza con un valor de $\text{♩} = 60$ MM. También sobresale ‘Lavapiés’ que, a pesar de haber sido considerada como un fragmento de gran dificultad por el propio compositor y los intérpretes, las grabaciones vienen a probar no sólo que los pianistas se apegan bastante a la velocidad que sugiere Albéniz, sino que la tendencia central del grupo es a tocar la negra 2.36 MM por encima de los 84 MM.

El segundo sub-grupo lo conforman ‘Rondeña’ y ‘Almería’, piezas donde el conjunto de pianistas toca un poco más lento de lo indicado por Albéniz, 2.78 % y 3.93 % que corresponden a 4.45 y 3.89 MM por debajo de la negra con punto igual a 116 y 72 MM, respectivamente.

²⁵ En el eje vertical principal se muestran la escala de velocidades metronómicas y en el eje vertical secundario la escala de porcentajes correspondiente al coeficiente de variación

El tercer sub-grupo incluye ‘El polo’ y ‘Málaga’, piezas que presentan una mayor variación con unos porcentajes del 7.13 % y 7.33 % respectivamente. Los valores iniciales deducidos (6.33 y 5.72 MM) ya muestran un desapego palpable a lo marcado por Albéniz.

El último sub-grupo contiene sólo a ‘Jerez’, pieza donde los pianistas tienen una tendencia a tocar demasiado lento al observar que el valor resultante real: $\text{♩} = 62 \text{ MM}$, se encuentra 14 MM por debajo de lo señalado ($\text{♩} = 76 \text{ MM}$). Dicho resultado presenta una variación de 14.35 %, haciendo sonar la pieza bastante lenta y ocasiona que ‘Jerez’ se convierta en el fragmento de la obra que cuenta con una práctica interpretativa alejada de lo que estipuló el compositor.

7.3.2.1 Cuaderno 1

Hemos comentado con anterioridad que Albéniz no especificó números de metrónomo para las piezas del primer cuaderno. No obstante, en esta sección nuestra intención es deducir los posibles valores, a partir de la mediana del conjunto de medianas correspondientes al grupo de 38 versiones integrales y contrastar esos valores con lo que sugieren Antonio Iglesias y Guillermo González en sus ediciones.

La indicación metronómica de Albéniz en la partitura la definimos como la referencia teórica inicial. Las de Iglesias y González son velocidades teórico-prácticas, pues fueron deducidas por la experiencia como intérpretes y profesores por parte de los editores. La marca propuesta por Yogore es la velocidad teórica aplicada. Y los valores del grupo de pianistas los consideramos como velocidades prácticas.

	Albéniz		Iglesias	González	Yogore	38 pianistas
Pieza	Manuscrito	1ª edición	Edición Revisada		Midi	Mediana
Evocación	Allegretto	(expresivo)	100	112-116	116	92.32
Puerto	Allegro comodo		130	116-120	92	114.52
Corpus	Allegro preciso	(gracioso)	100	120 aprox.	140	115.30

Tabla 7-9 Indicaciones teóricas y prácticas para el primer cuaderno

La primera opción que analizamos fue la propuesta sonora de parte de Guillermo González en su edición ya que, además de haber editado la partitura, también ha realizado una grabación integral de la obra. En la siguiente tabla, aparece el análisis estadístico efectuado a los extractos de audio tomados de ‘Evocación’ (pieza 1), ‘El puerto’ (2) y ‘Corpus Christi en Sevilla’ (3).

Pieza	Inicial	A'	Min	Max	Rango	Mediana	Media	DE	CV %
1ª	72.98	78.82	55.71	113.66	57.95	90.18	88.82	12.86	14.48
2ª	88.55	106.32	88.55	119.51	30.96	106.32	107.79	7.27	6.75
3ª	116.73	109.96	100.46	116.73	16.27	109.96	109.51	4.82	4.40

Tabla 7-10 Valores encontrados a partir del análisis de la grabación de González

Lo que nos llama la atención es que la marca inicial (primer compás), la media y, la mediana de los extractos de audio analizados están por debajo de lo aconsejado por este pianista y pedagogo. Si bien es cierto que la velocidad

máxima en algún compás de los fragmentos se acerca a los valores por él recomendados; sin embargo, el *tempo* general es más lento, especialmente en ‘Evocación’ donde González tiene un tiempo inicial de ♩ = 72.98 MM y la mediana correspondiente al extracto analizado se sitúa en los 90.18 MM, velocidades que contrastan notablemente con la velocidad de ♩ = 112-116 MM que sugiere en su edición de la partitura.

A pesar de ello, sus valores propuestos no están tan alejados de las tendencias centrales del grupo de pianistas, sobre todo en ‘El puerto’ (116-120 MM frente a 114.52 MM) y, en menor medida, en el ‘Corpus Christi en Sevilla’ (120 MM aprox. contra 115.30 MM). En cuanto a ‘Evocación’ la tendencia grupal (92.32 MM) se encuentra por debajo de lo que este músico propone (112-116 MM).

Por otra parte, en el caso de Antonio Iglesias, aunque ha dejado una edición de la partitura, lamentablemente no grabó la obra por lo que no es posible contrastar sus sugerencias de forma práctica de la misma manera a lo que hicimos en relación con Guillermo González. No obstante, su propuesta para ‘Evocación’ (♩ = 100 MM) se acerca más a la tendencia grupal (92.32 MM). La sugerencia para ‘El puerto’ (♩ = 130 MM) es demasiado rápida y la marca para el ‘Corpus Christi en Sevilla’ es un poco lenta (♩ = 100 MM).

En cuanto a la versión MIDI producida por Yogore, la velocidad de ‘Evocación’ es extremadamente rápida (♩ = 116 MM), casi treinta puntos por encima de la tendencia central del grupo de pianistas situada en los 92.32 MM. Por otro lado, el metrónomo indicado para ‘El puerto’ (♩ = 92 MM) es muy lento al compararlo con el grupo (♩ = 114.52 MM). La marca para la tercera pieza es vertiginosa al situarse en la negra a 140 MM, cuando el valor grupal es de 115.30 MM.

Un aspecto que complica aún más poder situar con precisión lo que pide Albéniz dentro del contexto interpretativo, es el hecho de que algunos pianistas se han basado en el manuscrito para estudiar la obra mientras que otros la han aprendido por medio de ediciones posteriores. Sin embargo, son muy pocas las grabaciones que indican la edición que ha sido utilizada por el pianista. Esto representa un grave problema ocasionado por la falta de información que impide saber cuál es la referencia del intérprete. Esto ocurre debido a que la partitura presenta varias divergencias: en el caso de ‘Evocación’ el adjetivo agregado (expresivo) en la primera edición al aire original “Allegretto” del manuscrito puede ocasionar una variación temporal que haga un poco más lenta la versión del pianista que lea “Allegretto espressivo” de aquel otro que sólo lea “Allegretto”. De igual manera, en el ‘Corpus Christi en Sevilla’ la diferencia entre “Allegro preciso” (original) del “Allegro gracioso” (1ª ed.) puede derivar en un enfoque diferente que afecte la velocidad inicial con la que el intérprete aborde la pieza.

Por último, puede ocurrir que los pianistas decidan no seguir deliberadamente la indicación del compositor, como en el caso de ‘El puerto’, donde Albéniz escribe en el manuscrito un “Allegro comodo” que al parecer contradice el espíritu zapateado de esta danza y, en su lugar, los músicos deciden recrear más bien un “Allegro brillante” que ocasiona una tendencia central donde la negra se sitúa en los 114.52 MM.

Creemos que los resultados obtenidos de una manera sistemática a través del análisis de los extractos de audio con el Sonic Visualiser proporcionan los primeros valores centrales para definir cuáles serían las posibles marcas metronómicas naturales y quizá posiblemente las que Albéniz hubiera podido

sugerir. Esto a pesar de no existir la posibilidad de dar una conclusión definitiva y a la ausencia de un mayor número de ediciones críticas que propongan números de metrónomo para estas tres piezas.

Por tanto, los valores de $\text{♩} = 92.32$, $\text{♩} = 114.52$, y $\text{♩} = 115.30$ MM pueden considerarse como válidos para ‘Evocación’, ‘El puerto’ y ‘Corpus Christi en Sevilla’, respectivamente, al momento de sugerir las posibles velocidades metronómicas para las tres piezas del primer cuaderno. Asimismo, pensamos que quizá sería necesaria la corrección de los tiempos iniciales de la versión MIDI, ya que presenta unos tiempos bastante irreales en relación con los valores prácticos encontrados.

Habiendo abordado los valores de manera general en esta sección, en la siguiente comentaremos las peculiaridades encontradas en cada una de las piezas dentro del contexto de la colección.

7.3.3 Comparación general

En este apartado ofrecemos una serie de 12 histogramas²⁶ que condensan la información referente a la velocidad metronómica central del extracto de audio de cada una de las 38 versiones. En la esquina inferior izquierda de cada histograma se encuentra el número correspondiente a cada una de las doce piezas²⁷. En la esquina inferior derecha aparece, en el caso de las primeras tres, la velocidad metronómica equivalente a la mediana general con su valor redondeado a números enteros. En relación con las nueve restantes, el valor corresponde a la velocidad especificada por Albéniz en la partitura. El eje vertical señala el número de versiones que entran en cada categoría; mientras que, el eje horizontal corresponde al rango parcial en el cual cierto número de versiones tiene su velocidad metronómica promedio. Además, se incluye un eje vertical secundario con una línea generada a partir de los porcentajes acumulativos²⁸.

En ‘Evocación’ vemos que la tendencia general de los músicos se puede situar entre los 91 y 99 MM, ya que trece de ellos caen dentro de esa clase. Once pianistas aparecen en la 4ª clase, con marcas situadas entre los 83 y 91 MM. Entre ambas clases comprenden al 53 % del grupo de intérpretes. En ‘El puerto’, la distribución es más equitativa, las clases 4ª y 5ª reúnen a veintidós pianistas, cuyas marcas metronómicas se encuentran dentro del rango comprendido entre los 110 y 121 MM. En el ‘Corpus Christi en Sevilla’, la concentración entre la 3ª y 4ª clase comprende al 83 % de los músicos, dejando al resto de clases como excepcionales.

En ‘Rondeña’, la tendencia central se sitúa en la quinta clase con diez pianistas. En teoría, la sexta clase debería ser mayor al situarse en ella la indicación de Albéniz, sin embargo, ésta sólo incluye cinco músicos. El

²⁶ Para una definición de este término véase el apartado 6.6.3 de este trabajo.

²⁷ ‘Evocación’ (1); ‘El puerto’ (2), ‘Corpus Christi en Sevilla’ (3), ‘Rondeña’ (4), ‘Almería’ (5), ‘Triana’ (6), ‘El Albaicín’ (7), ‘El polo’ (8), ‘Lavapiés’ (9), ‘Málaga’ (10), ‘Jerez’ (11) y, ‘Eritaña’ (12).

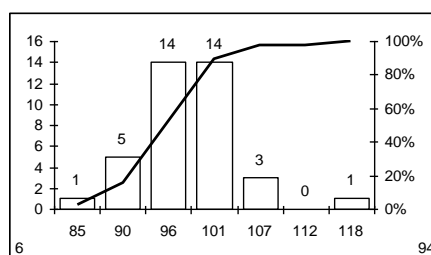
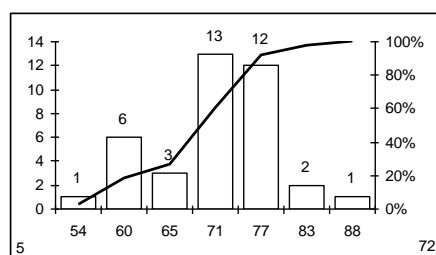
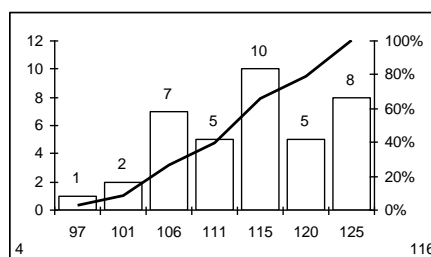
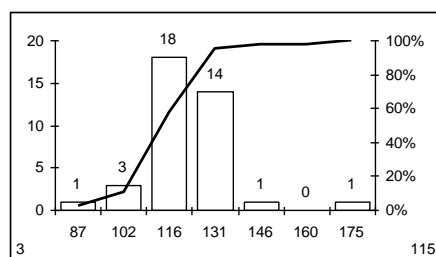
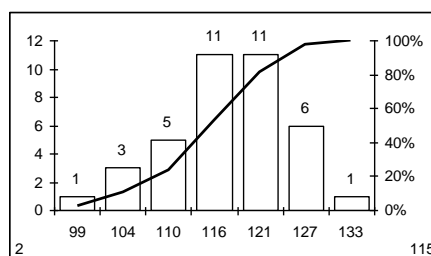
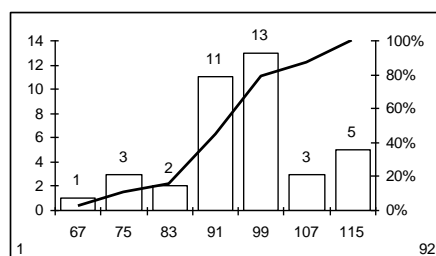
²⁸ Para poder agrupar las doce gráficas se simplificó la información contenida en cada una. No obstante, todos los gráficos presentan siete clases. La primera de ellas corresponde al pianista con la velocidad más baja. La última clase incluye al pianista con la mediana numérica mayor. Las clases intermedias comprenden desde el valor indicado en la barra situada a la izquierda hasta el valor de la propia barra.

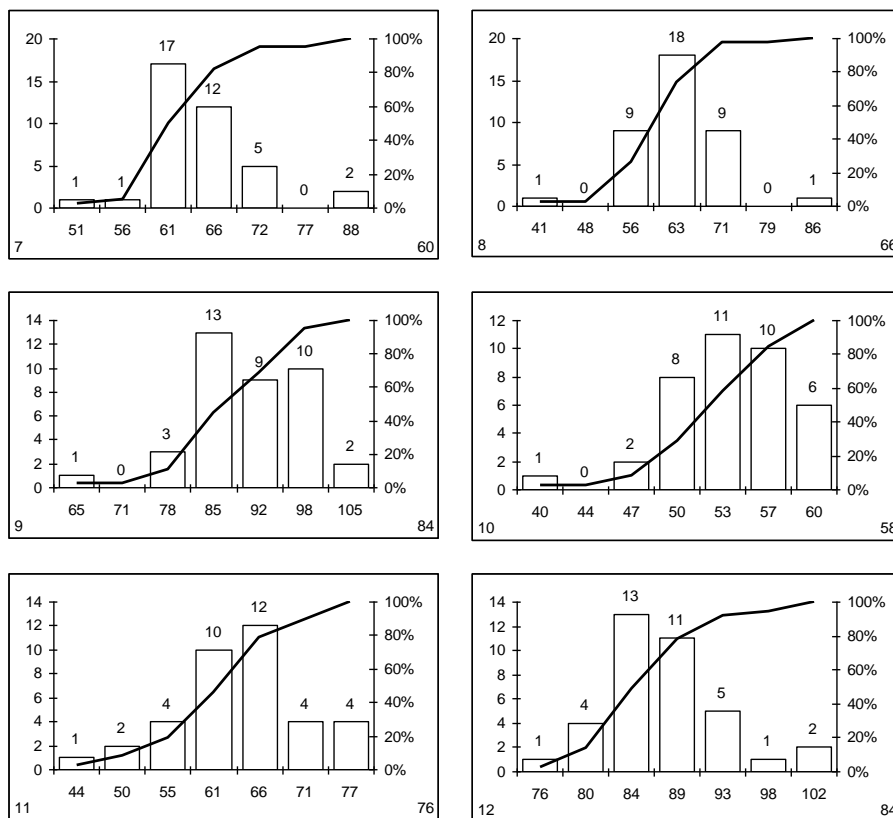
histograma presenta una distribución irregular, ya que las clases 3ª y 7ª incluyen a siete y ocho pianistas respectivamente. ‘Almería’ concentra al 65 % de los intérpretes entre las clases 4ª y 5ª. La sugerencia del compositor (72 MM) se sitúa prácticamente entre estas dos clases. No obstante, la segunda clase incluye al 16 % de ellos, indicando una irregularidad en el histograma. En ‘Triana’, la mayoría de los pianistas (73 %) aparece en las clases 3ª y 4ª, que comprenden entre los 90 y los 101 MM. El 27 % restante se concentra en la 2ª y 5ª clase. La referencia de Albéniz es de 94 MM, por lo que es una de las piezas donde los intérpretes respetan como grupo la indicación del compositor.

En dos de las tres piezas del tercer cuaderno, ‘El Albaicín’ y ‘Lavapiés’, el grupo de pianistas parece concordar con las indicaciones dadas por Albéniz ya que éstas aparecen en la clase con el mayor número de intérpretes. En ‘El Albaicín’, la mayoría de los pianistas (76 %) se sitúa alrededor de la referencia del compositor ($\text{♩} = 60 \text{ MM}$) entre los 56 y 66 MM y sólo dos músicos presentan una velocidad metronómica central 4 MM menor a la $\text{♩} = 56 \text{ MM}$.

La tendencia general en ‘El polo’ es tocar un poco más lento que lo propuesto por el compositor, ya que el histograma es bastante simétrico y regular en relación con la cuarta clase que contiene al 46 % de intérpretes (1, 0, 9, 18, 9, 0, 1). Sin embargo, la indicación de Albéniz es de $\text{♩} = 66 \text{ MM}$, la cual estaría dentro de la quinta clase, donde sólo el 24 % del grupo aparece.

En ‘Lavapiés’, la mayoría de los pianistas se sitúa entre los 78 y 85 MM, bastante cerca de la marca del compositor situada en los 84 MM. Es muy llamativo que las clases 4ª y 5ª incluyan al 24 % y 26 %, respectivamente, lo que indica una tendencia de los músicos a tocar esta pieza un poco más rápido que lo recomendado por Albéniz, aún a pesar de ser una pieza difícil de interpretar.





Gráfica 7-3 Histogramas de las doce piezas de la colección

Dentro del cuarto cuaderno, la propensión de los pianistas en ‘Málaga’ es a agruparse en las clases 4ª y 5ª (53 % entre ambas) que son inferiores a la que contiene la indicación metronómica oficial, la cual sólo incluye al 16 % de los músicos. En ‘Jerez’, la tendencia central es a interpretar este melancólico extracto a una velocidad situada entre los 55 y 66 MM, por lo menos 10 MM más lento que lo señalado en la partitura. La indicación de Albéniz ($\text{♩} = 76 \text{ MM}$) se sitúa dentro de la séptima clase que incluye a cuatro músicos, Larrocha —en su primera grabación— muestra una velocidad central de 76.75 MM y es seguida de cerca por Sánchez y Unwin con velocidades centrales situadas en los 75 MM. En la última pieza, ‘Eritaña’, el grupo de intérpretes se mantiene cerca de lo estipulado por Albéniz ($\text{♩} = 84 \text{ MM}$), ya que dicha marca se sitúa entre las clases 3ª y 4ª, representando a un 34 % y 30 %, respectivamente.

7.4 RESULTADOS PARCIALES

En los siguientes apartados, se comenta en general acerca de cada pieza y sus características que pudieran propiciar ciertas tendencias o influir en los resultados encontrados. Para cada una de ellas, se explica donde fueron situados los puntos A y A’ dentro del extracto de audio escogido ya que, la adecuada colocación de dichos puntos permite estudiar la estabilidad metronómica. Para ello nos guiamos en el trabajo realizado por Manuel Martínez Burgos en su tesis

doctoral, donde se encarga del análisis armónico de *Iberia* entre otras obras de madurez de Albéniz²⁹.

También, se incluye el primer sistema de cada pieza para su rápida identificación³⁰ y una gráfica que muestra la mediana y su coeficiente de variación de un grupo de nueve versiones que más se acercan al tiempo metronómico indicado por el compositor en la partitura.

7.4.1 Evocación

Manuel Martínez Burgos señala en su trabajo que, dentro de la sección A de ‘Evocación’ (cs. 1-46), el tema 1º corresponde al segmento comprendido entre el compás 1 y el primer tiempo del 19³¹. A partir de ese último compás empieza una variación del primer tema³².

Para nuestro análisis metronómico escogimos el tema 1º pero, decidimos agregar los dos primeros compases del segundo segmento temático para observar el *tempo* adoptado en la variación del tema y ver la coherencia de los pianistas al momento de reiniciar la frase en el compás 19.

En relación con el tema 1º es importante decir que contiene una nota pedal que suena del compás 1 al 12 y ese bajo hace un descenso del I al V grado entre los compases 13 y 19. De manera complementaria, la melodía es melismática y a partir del compás 11 parece enroscarse en sí misma, enriqueciendo el discurso musical. Además, presenta un alto grado de variación por los numerosos adornos añadidos que enriquecen la melodía, pero que complican el cálculo de la marca metronómica de cada compás pues aparecen siete mordentes en este extracto (compases: 3, 7, 11, 13, 14, 15 y 17). Todo ello, ofrece un tipo de textura que insta al pianista a expresarse por medio de un fino rubato.

Hemos observado, que los intérpretes en general construyen una gran frase de 18 compases de longitud que modifica las duraciones de los compases que la conforman. A ello contribuyen también los mordentes que teóricamente pertenecen al compás anterior de aquel en donde aparecen pero que, en realidad, es tiempo extra entre ambos compases —el que lo precede y el que lo contiene—, sin embargo, al momento de asignar las barras de compás a la pista de audio, hemos colocado la línea con la nota real. Además, algunos pianistas tienden a acelerar un poco siguiendo el contorno melódico y otros prefieren ampliar el espacio metronómico conforme se acercan al compás 19, destacando el bajo descendente (cs. 13-19).

²⁹ Manuel Martínez Burgos, *Isaac Albéniz: la armonía en las composiciones de madurez para piano solo como síntesis de procesos tonales y modales* [Tesis doctoral], Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Música, Madrid, 2004, [2005, número UMI: 3148054].

³⁰ Los ejemplos de la partitura incluidos en este apartado 7.4 corresponden a la reedición publicada en España por Unión Musical Española, derivada de la edición Mutuelle. Isaac Albéniz, *Iberia: 12 nouvelles “impressions” en quatre cahiers* [partitura], Madrid, Unión Musical Española, avant Casa Dotésio, [ca. 1918].

³¹ «Sección A (compases 1-46) • a1 (cs 1-26): cs. 1-19/1er pulso: segmento temático, tema 1º; pedal de *lab* hasta el compás 14; *lab* menor con inflexiones frías (c. 5), eólicas (c.13)». En: M. Martínez Burgos, *Isaac Albéniz: la armonía...*, p. 294.

³² «a2 (cs. 19-34): cs. 19-26: segmento temático, variante del tema 1º, *mib* frigio mayor con inflexiones; [...]». En: M. Martínez Burgos, *Isaac Albéniz: la armonía...*, p. 296.

Allegretto espressivo.

Ejemplo musical 7-1 'Evocación' (compases 1-5)

En esta pieza, Albéniz sólo ofrece la indicación de *Allegretto espressivo* sin designar una velocidad metronómica. Iglesias, por su parte, en su edición de la partitura propone un valor de $\text{♩} = 100 \text{ MM}$, mientras que González sugiere un valor aproximado de $\text{♩} = 112$ y 116 MM en su edición. En el apartado anterior vimos que la marca empleada en la versión MIDI es demasiado rápida y la mediana de las medianas del grupo se sitúa en los 92.32 MM , por lo que tomamos esta última como la marca hipotética que en este apartado viene a substituir a la del compositor.

La tabla 7-11 incluye la siguiente información respecto al tiempo metronómico en 'Evocación':

- La velocidad inicial (correspondiente en este caso al primer compás, así como a la letra A).
- La marca del compás 19 donde se sitúa el siguiente tema, representado por la letra A'.
- Valores estadísticos: la mínima, la máxima, el rango, la mediana, la media, la desviación estándar y el coeficiente de variación³³.
- Una mini gráfica obtenida a partir de los valores de tramo analizado (compases 1-20)³⁴.

De todos los valores, la mediana es la medida que mejor representa la velocidad metronómica adoptada por el pianista en el extracto.

Evocación

Pianista	A	A'	min.	max.	R	M _e	\bar{x}	σ	CV	Gráfica
Baselga	70.47	61.04	61.04	136.00	74.96	96.33	96.69	19.39	20.05	
Baytelman	63.02	64.07	41.02	97.94	56.93	83.45	79.37	14.67	18.49	
Billaut	80.10	87.10	71.45	102.86	31.42	86.86	87.77	7.95	9.05	
Block	87.36	82.89	49.87	120.22	70.35	92.51	91.58	16.12	17.61	
Chauzu	66.52	68.66	54.91	86.81	31.91	68.36	69.96	8.42	12.04	
Christian	81.36	68.48	68.48	123.88	55.40	87.99	92.32	17.57	19.03	
Ciccolini	121.15	89.63	63.00	135.03	72.03	107.63	106.35	19.36	18.21	
Díaz-Frénot	66.02	65.42	55.68	100.23	44.55	74.00	77.96	13.35	17.12	
Díaz-Jerez	70.07	79.06	70.07	117.29	47.21	94.12	94.85	15.12	15.95	

³³ La letra o símbolo que corresponde a cada parámetro estadístico mostrado en la tabla es la siguiente: el rango (R), la mediana (M_e), la media (\bar{x}), la desviación estándar (σ) y el coeficiente de variación (CV).

³⁴ Estas minigráficas son una representación aproximada del movimiento metronómico por compás durante todo el fragmento seleccionado, sirven sólo como una guía visual y no es factible utilizarlas para comparar una a otra ya que no están en una escala unificada, sino que cada minigráfico ha sido construido según el rango de la data correspondiente a esa específica versión.

Fukuma	69.48	77.10	67.64	109.16	41.52	92.15	88.57	11.01	12.44	
González	72.98	78.82	55.71	113.66	57.95	90.18	88.82	12.86	14.48	
Hamelin	61.88	86.13	55.90	128.46	72.57	76.66	81.01	18.84	23.26	
Heisser(2v)	94.83	105.47	81.60	133.29	51.69	108.62	108.43	14.20	13.10	
Helffer	81.60	80.47	55.96	128.60	72.64	98.36	97.33	15.61	16.04	
Hiseki (2v)	70.80	82.28	53.00	133.67	80.66	88.18	93.77	21.80	23.25	
Huidobro	97.67	92.65	55.68	125.28	69.60	98.05	96.12	13.67	14.22	
Ish-Hurwitz	78.76	77.14	48.35	107.04	58.69	89.14	86.78	14.30	16.48	
Job	58.56	55.77	48.75	106.61	57.85	69.02	73.48	15.89	21.63	
Jones	53.46	64.07	49.06	88.09	39.03	66.83	67.49	10.59	15.69	
Kyriakou	51.34	57.85	43.95	98.13	54.17	80.35	76.86	14.53	18.91	
Larrocha(v1)	68.00	74.54	51.00	134.85	83.85	98.19	97.89	22.59	23.08	
Larrocha(v2)	72.53	71.13	52.48	125.03	72.55	102.88	98.05	18.87	19.25	
Larrocha(v3)	68.00	79.92	50.34	121.12	70.79	92.34	92.92	19.17	20.63	
Montiel	83.52	68.35	56.33	125.00	68.66	93.97	94.01	17.37	18.48	
Muraro	89.63	96.71	79.16	134.45	55.29	114.84	110.40	13.28	12.03	
Okada	90.31	89.10	75.37	126.01	50.64	105.54	103.20	14.56	14.11	
Orozco	69.21	64.60	57.85	109.18	51.33	90.67	88.91	14.66	16.49	
Peña	80.75	84.93	50.08	107.66	57.58	87.94	87.13	12.21	14.02	
Pérez	63.36	79.32	63.36	120.03	56.67	98.02	94.25	17.49	18.56	
Pinzolas	72.45	79.92	60.09	107.67	47.57	92.29	88.63	12.26	13.84	
Pizarro	69.05	86.32	65.14	109.18	44.04	83.81	83.43	10.03	12.03	
Querol	85.63	71.02	61.58	136.36	74.78	109.71	103.89	18.10	17.42	
Requejo	79.10	84.26	47.85	110.74	62.89	82.93	83.20	16.23	19.51	
Sánchez	80.75	82.47	77.52	114.00	36.48	98.13	96.75	12.23	12.64	
Solano	79.10	69.21	48.15	131.39	83.24	98.14	97.49	22.83	23.42	
Syomin	75.51	118.55	75.51	132.83	57.32	108.62	105.48	15.93	15.10	
Torres-Pardo	76.71	73.01	52.25	112.39	60.14	90.08	90.03	15.08	16.75	
Unwin	83.30	83.41	66.83	123.05	56.22	101.87	98.29	13.00	13.22	
Pianista	A	A'	min.	max.	R	M _e	\bar{x}	σ	CV	Gráfica

Tabla 7-11 'Evocación', tabla maestra conteniendo valores estadísticos

Gracias a estas tablas maestras se pueden saber todos los valores obtenidos por cada uno de los pianistas³⁵. Para facilitar la búsqueda dentro de la tabla, los músicos están ordenados alfabéticamente por apellido.

De manera complementaria, los mini-gráficos indican el tipo de movimiento metronómico en los veinte compases de muestra de cada versión. Al estar estandarizados se debe tener en cuenta que el eje vertical no es el mismo para todas las gráficas, sino que ha sido acotado para poder encajar dentro del espacio designado de forma eficiente. Por tanto, al mirarlos se debe saber que están contruidos de tal modo que la escala de dicho eje está adaptada a cada rango, es decir, al valor máximo y mínimo como extremos de la escala.

Asimismo, podemos aislar algún parámetro y ordenar el grupo de acuerdo con él. Por ejemplo, la siguiente tabla presenta las versiones ordenadas según la mediana e incluimos en la última columna los gráficos generados a partir de los valores de los 20 compases de cada uno de los registros analizados. La tabla permite saber que la versión de Martin Jones es la más lenta al presentar un valor central de ♩ = 66.83 MM y, la interpretación de Roger Muraro es apresurada al

³⁵ En el Apéndice D se pueden consultar las doce tablas maestras con la información estadística general sobre cada una de las doce piezas de la colección.

marcar su valor central ♩ = 114.84 MM. En el medio de este índice aparecen José María Pinzolas (92.29 MM) y la tercera versión de Alicia de Larrocha (92.34 MM) cuyos tempos podrían considerarse como moderados.






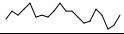










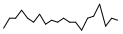






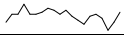


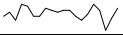



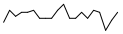


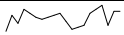




Pianista	Mediana	Gráfico	Pianista	Mediana	Gráfico
Jones	66.83		Larrocha(v3)	92.34	
Chauzu	68.36		Block	92.51	
Job	69.02		Montiel	93.97	
Díaz-Frénot	74.00		Díaz-Jerez	94.12	
Hamelin	76.66		Baselga	96.33	
Kyriakou	80.35		Pérez	98.02	
Requejo	82.93		Huidobro	98.05	
Baytelman	83.45		Sánchez	98.13	
Pizarro	83.81		Solano	98.14	
Billaut	86.86		Larrocha(v1)	98.19	
Peña	87.94		Helffer	98.36	
Christian	87.99		Unwin	101.87	
Hiseki (2v)	88.18		Larrocha(v2)	102.88	
Ish-Hurwitz	89.14		Okada	105.54	
Torres-Pardo	90.08		Ciccolini	107.63	
González	90.18		Heisser(2v)	108.62	
Orozco	90.67		Syomin	108.62	
Fukuma	92.15		Querol	109.71	
Pinzolas	92.29		Muraro	114.84	

Tabla 7-12 Valor de la mediana de las 38 versiones de 'Evocación'

Podemos decir también los ámbitos metronómicos en los que se mueve cada intérprete a través de las duraciones mínima y máxima presentes en algún compás de la muestra y situar eso dentro del rango derivado de ambos valores. En la siguiente tabla hemos incluido, como ejemplo, las dos versiones con el menor y mayor rango y las dos pistas que se encuentran al centro del grupo de pianista de acuerdo con ese parámetro.



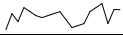



	Rango	Velocidad		Pianista	Graf
		Min	Max		
Cerrado	31.42	71.45	102.86	Billaut	
	31.91	54.91	86.81	Chauzu	
Moderado	57.32	75.51	132.83	Syomin	
	57.58	50.08	107.66	Peña	
Amplio	83.24	48.15	131.39	Solano	
	83.85	51.00	134.85	Larrocha(v1)	

Tabla 7-13 Rango y valores límite de la velocidad metronómica en 'Evocación'

Otra medida importante es el coeficiente de variación que nos permite saber la variación del *tempo* en relación con la velocidad metronómica media del fragmento de 20 compases. La siguiente tabla ordena al grupo de acuerdo a dicho coeficiente.

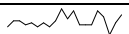
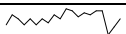


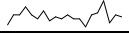
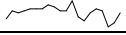


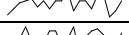
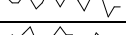
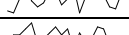

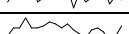
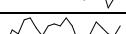
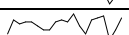
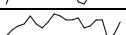
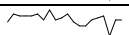
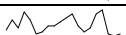




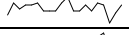

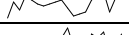
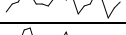
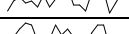
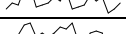
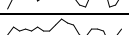
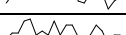
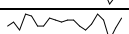
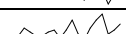

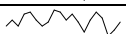
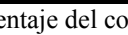



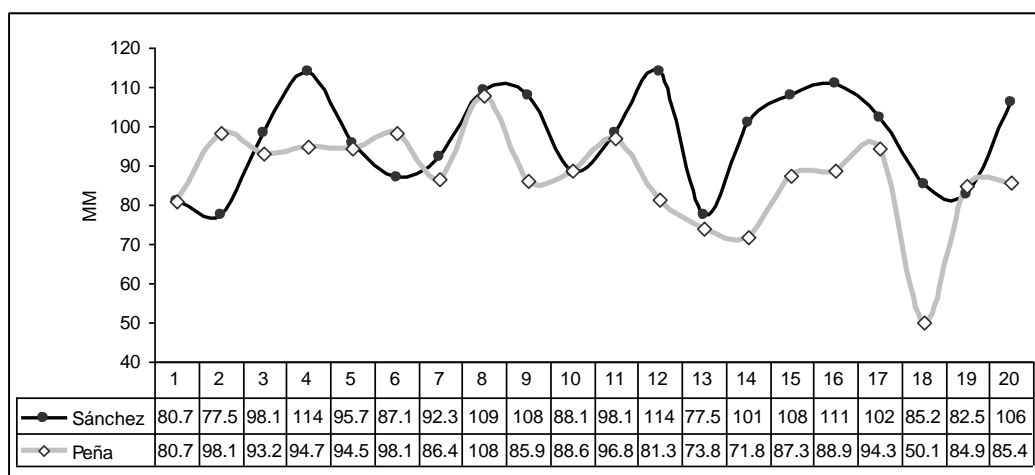
CV %	Pianista	Graf	CV %	Pianista	Graf
9.05	Billaut		16.75	Torres-Pardo	
12.03	Muraro		17.12	Díaz-Frénol	
12.03	Pizarro		17.42	Querol	
12.04	Chauzu		17.61	Block	
12.44	Fukuma		18.21	Ciccolini	
12.64	Sánchez		18.48	Montiel	
13.10	Heisser(2v)		18.49	Baytelman	
13.22	Unwin		18.56	Pérez	
13.84	Pinzolas		18.91	Kyriakou	
14.02	Peña		19.03	Christian	
14.11	Okada		19.25	Larrocha(v2)	
14.22	Huidobro		19.51	Requejo	
14.48	González		20.05	Baselga	
15.10	Syomin		20.63	Larrocha(v3)	
15.69	Jones		21.63	Job	
15.95	Díaz-Jerez		23.08	Larrocha(v1)	
16.04	Helffer		23.25	Hiseki (2v)	
16.48	Ish-Hurwitz		23.26	Hamelin	
16.49	Orozco		23.42	Solano	

Tabla 7-14 Porcentaje del coeficiente de variación en ‘Evocación’

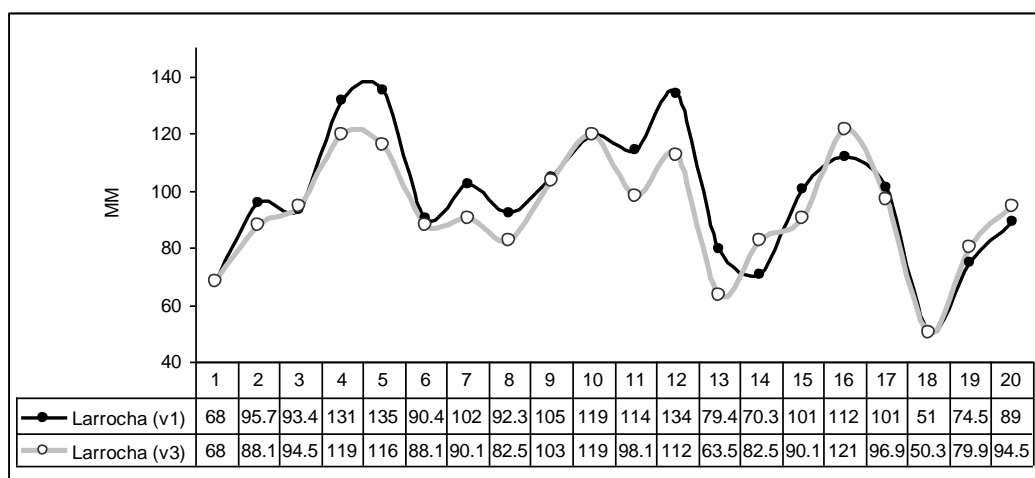
Igualmente, es posible saber la velocidad del compás inicial y del compás A'. En esta pieza, ese segundo punto corresponde al compás 19 en el que comienza una nueva sección de la exposición. Esto es importante pues, el que dos pianistas concuerden en el compás inicial, no necesariamente quiere decir que sus interpretaciones serán similares y la comparación de ambos puntos nos permite además observar la simetría de cada versión, así como la divergencia entre ambas.

Tomemos por ejemplo las versiones de Esteban Sánchez y Sergio Peña, las cuales presentan la misma velocidad metronómica en el compás inicial: ♩ = 81 MM (El valor ha sido redondeado al eliminar los decimales). Asimismo, casi concuerdan en el compás A' ya que la versión de Sánchez en ese compás presenta un valor ♩ = 82 MM y Peña realiza un valor ♩ = 85 MM. Sin embargo, los dos pianistas difieren en su interpretación: por un lado, Sánchez acelera algunos inicios de frase (compases 4, 12 y 20). Por otro, Peña mantiene un ritmo estable, a excepción del compás 8 que comprime bruscamente y los compases 13 y 14 donde disminuye un poco el tiempo, pero sobretodo, destaca el compás 18 —que cierra la primera sección de la pieza— ya que, el pianista desciende hasta una velocidad de ♩ = 50 MM e inmoviliza el compás 20 a diferencia de Sánchez.



Gráfica 7-4 'Evocación', Sánchez contra Peña

Otro ejemplo interesante es la comparación entre las grabaciones primera y tercera de Alicia de Larrocha, las cuales presentan un tiempo inicial igual en el primer compás y se puede decir que sus contornos son similares. Sin embargo, en la primera versión, Larrocha tiende más a acelerar algunos compases, quizá debido a su juventud ya que a la grabación de ambos registros les separa casi 20 años.



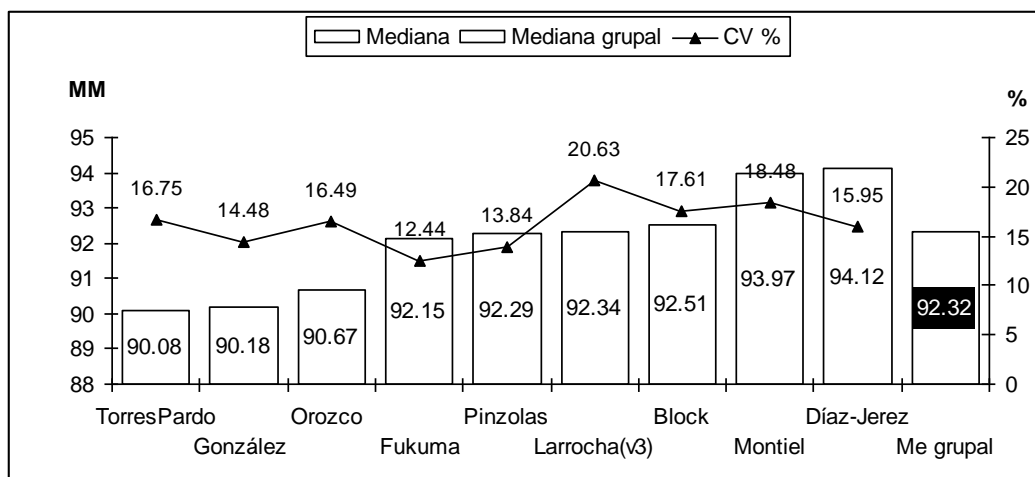
Gráfica 7-5 'Evocación', Larrocha (versión 1) contra Larrocha (versión 3)

Estos ejemplos nos permiten advertir al lector sobre la necesidad de ser muy cuidadoso al designar una velocidad metronómica a una grabación, pues como hemos visto en las dos anteriores gráficas comparativas, el que dos versiones empiecen a la misma velocidad y que se encuentren en los puntos de inflexión temática, no necesariamente significa que tendrán una modulación rítmica similar, aunque también puede ocurrir lo contrario. Por ello, decidimos tomar los valores centrales como referencia para conocer los tiempos metronómicos de las versiones estudiadas, sabiendo que ese tiempo metronómico promedio se aplica únicamente al tema inicial de la pieza.

Dentro de las singularidades encontradas podemos mencionar que Sánchez y Orozco hacen los ornamentos en el compás donde están escritos y, en sincronía con el bajo, aunque Orozco introduce adornos más cortos que Sánchez. Por otro

lado, curiosamente Pinzolas realiza un ritmo diferente en el compás 18 al desfasar la línea melódica con respecto al acompañamiento, como preparación al siguiente fragmento del tema.

En la gráfica 7-6 aparecen los nueve pianistas que se acercan más al parámetro mediana grupal en 'Evocación', calculado a partir de las medianas de las 38 versiones seleccionadas. Esto debido a que, para las tres primeras piezas, es necesario tomar como referencia la medida central práctica ya que Albéniz no proporcionó marcas metronómicas para el primer cuaderno; de ahí, que la mediana grupal nos sirva de guía para dichas piezas.



Gráfica 7-6 Mediana de los compases 1-20 de 'Evocación', grupo representativo

Por medio del procedimiento desarrollado, no sólo hemos encontrado un valor probable para dichas piezas, el cual está en concordancia con la práctica interpretativa recogida en las grabaciones, sino también podemos señalar qué pianistas se acercan más a esa supuesta velocidad promedio teórica.

7.4.2 El puerto

De esta pieza se tomaron como muestra los compases 1-17, es decir la introducción (cs. 1-10) y el inicio del primer tema (cs. 11-17)³⁶. En general, los pianistas tienden en la introducción a preparar todo hacia el primer punto culminante que aparece en el compás número 12, es decir, el comienzo del tema A. Por ello, los resultados obtenidos fueron bastante regulares. A partir de la aparición de la melodía hay mayores cambios, sin embargo, en esta sección nuestro objetivo fue descubrir tan sólo la variabilidad metronómica del inicio³⁷.

³⁶ Según el Profesor Martínez «a1: (cs. 11-24): 1er segmento temático, tema 1º [...]». En: M. Martínez Burgos, *Isaac Albéniz: la armonía...*, p. 309.

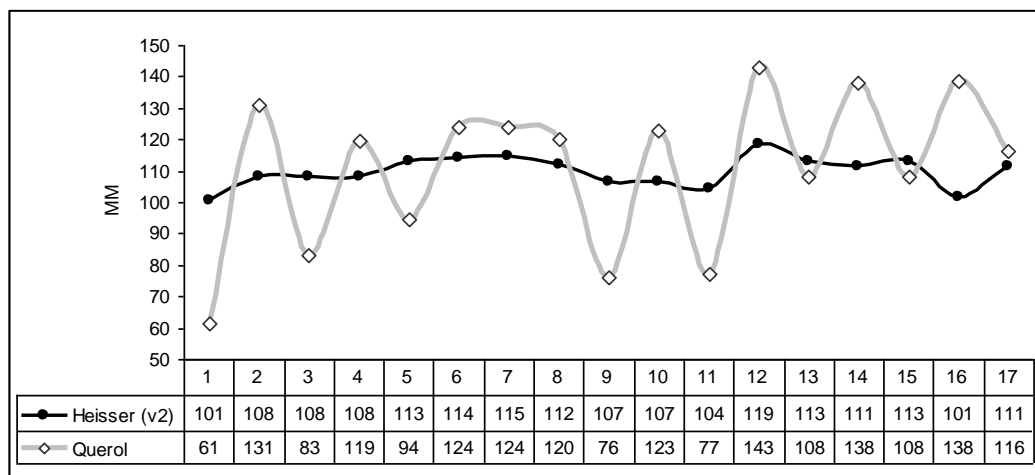
³⁷ En el análisis de los extractos de esta pieza, se amplió visualmente el tamaño de la onda sonora para facilitar la marcación exacta de los pulsos, que se complica debido a la velocidad del fragmento musical y al compás de 6/8. Eso es posible gracias a las ventajas del Sonic Visualiser, que permite modificar la visualización de la onda y la velocidad de reproducción.



Ejemplo musical 7-2 'El puerto', compases 1-5

Por ejemplo, el extracto tomado de la versión de Leopoldo Querol es bastante peculiar pues el pianista alarga conscientemente los compases en los cuales aparece la nota pedal del bajo para dejarla sonar (compases 1, 3, 5, 9 y 11). Destaca el primer compás que, tras el análisis presenta una velocidad metronómica de $\text{♩} = 61.25 \text{ MM}$ y contrasta notablemente con el segundo compás con una marca de $\text{♩} = 130.86 \text{ MM}$ —más del doble de rápido—. Además, la duración del primer compás de dicha versión es la más lenta del grupo en ese compás específico.

La interpretación del pianista exhibe también el mayor coeficiente de variación: 21.93 %. Compárese auditivamente con la segunda versión de Heisser que presenta un coeficiente de variación de tan sólo 4.42 %. A continuación, incluimos una gráfica que muestra las marcas metronómicas de los registros de Querol y Heisser, donde aparece el contraste visual entre los patrones de ambas versiones.



Gráfica 7-7 Versiones con el mayor y menor coeficiente de variación en 'El puerto'

Este tipo de trabajo sistemático a través de los visualizadores de onda y de la estadística descriptiva, permite una comparación objetiva de dos pistas de audio. En esta página hemos puesto un ejemplo extremo entre las dos versiones más contrastantes de esta pieza. Quizás algún crítico pudiera decir que escuchando sólo las pistas se sabría que son muy diferentes. Pero la pregunta que le haríamos a esa persona en ese caso sería: ¿En qué medida son diferentes?

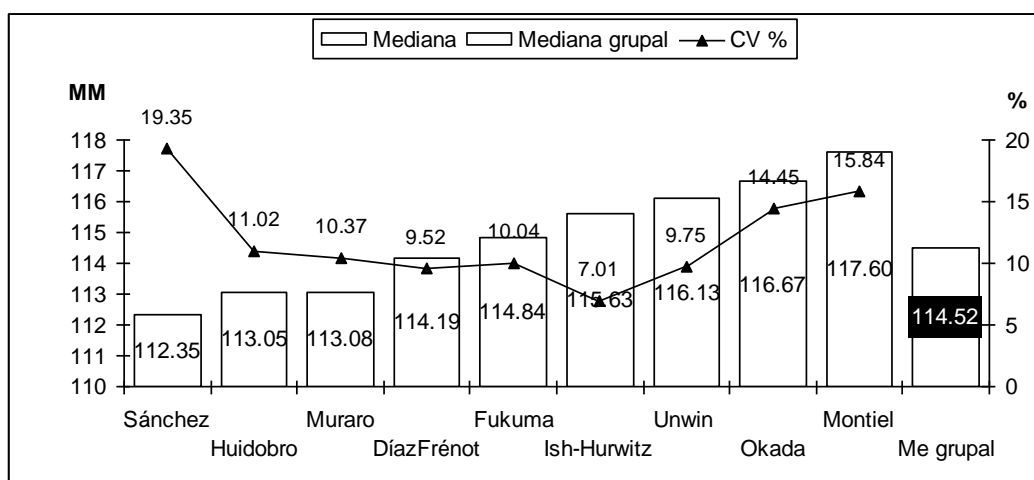
A través de nuestra propuesta metodológica podemos decir exactamente en números reales esa diferencia. Por otro lado, cuando no existe una divergencia marcada entre dos interpretaciones es más complicado decir lo desiguales que son

de manera subjetiva. En cambio, nuestro trabajo puede especificar la diferencia aunque sea mínima. Como ejemplo de ello presentamos una tabla con los coeficientes de variación de la misma muestra de 17 compases tomadas de las 38 versiones de ‘El puerto’.

Pianista	CV %	Pianista	CV %	Pianista	CV %
Heisser (2v)	4.42	Unwin	9.75	Díaz-Jerez	12.38
Ciccolini	5.62	Fukuma	10.04	Requejo	12.66
Billaut	6.64	Muraro	10.37	Pérez	12.71
González	6.75	Hamelin	10.37	Hiseki (2v)	13.60
Pinzolas	6.77	Helffer	10.55	Okada	14.45
Ish-Hurwitz	7.01	Block	10.66	Christian	14.77
Jones	7.23	Peña	10.93	Baselga	14.80
Solano	7.89	Huidobro	11.02	Orozco	15.69
Baytelman	7.92	Larrocha(v3)	11.63	Montiel	15.84
Pizarro	8.11	Larrocha(v2)	11.97	Syomin	18.31
Larrocha (v1)	8.20	Kyriakou	12.25	Sánchez	19.35
Torres-Pardo	9.43	Chauzu	12.30	Querol	21.93
Díaz-Frénót	9.52	Job	12.37		

Tabla 7-15 ‘El puerto’, valores del coeficiente de variación

En la gráfica 7-8 se muestra el grupo de nueve pianistas cuya mediana se apega más a la mediana general del grupo que, en esta pieza como ocurre con las otras dos del primer cuaderno, se considera como la velocidad metronómica sustituta al no haber indicado Albéniz una medida metronómica en la partitura.



Gráfica 7-8 Mediana de los compases 1-14 de ‘El puerto’, grupo representativo

En el apartado 6.4.2.3 se mencionó que 24 de las cuarenta y cuatro versiones son de menor duración que la secuencia MIDI. Es un alto número ya que representa el 55 % de las interpretaciones de esta pieza dentro de las grabaciones integrales. Gracias al análisis realizado, la marca de 114.52 MM, deducida a través de nuestro estudio, puede considerarse como representativa y viene a contraponerse al *tempo* MIDI. Continuaremos la discusión sobre esta cuestión en el apartado 7.6.3 donde estudiamos un rollo de pianola de ‘El puerto’.

7.4.3 Corpus Christi en Sevilla

En esta pieza se decidió escoger como muestra el trozo comprendido entre los compases 8 y 24, que corresponde a la exposición del primer tema. Este fragmento musical presenta la melodía de *La Tarara* acompañada por acordes incisivos que coinciden con el inicio de cada compás más una contra-línea melódica en los compases 14 y 15 y un arpeggio que aparece en el compás 23. Decidimos no comparar la introducción de la pieza (cs. 1-8) debido a la gran cantidad de silencios contenidos en ella, que no hacía práctico el análisis de dicho fragmento. Nos hemos limitado a tomar lo que Martínez Burgos considera «a1 (cs. 8-23): 1er segmento temático, tema 1º; *fa* menor síntesis eólico/tonal»³⁸ y el compás inicial de «a2 (cs. 24-39)»³⁹ que es una repetición del tema en un registro de octava más agudo, para poder descubrir la estabilidad metronómica en los compases iniciales de ambos segmentos temáticos.



Ejemplo musical 7-3 'Corpus Christi en Sevilla', compases 6-11

La tabla maestra estadística correspondiente a esta tercera pieza permite comparar las marcas metronómicas en compases específicos⁴⁰. En el fragmento seleccionado tenemos un punto A correspondiente al compás 8 (inicio del tema) y hemos situado el punto A' en el compás 24 donde se vuelve a presentar el tema. Podemos saber, por ejemplo, qué pianistas realizan en el mismo *tempo* ambos compases y cuales disminuyen o aumentan la velocidad del compás A' respecto del compás A. Esto es importante, ya que la repetición del tema en este caso debería ser igual para darle unidad a la primera parte de esta pieza, debido a que la diferenciación la proporciona el propio Albéniz al variar el tema de manera tímbrica. Por tanto, pensamos que los intérpretes deberían ejecutar ambos inicios, de hecho los dos fragmentos de 16 compases cada uno con la misma velocidad metronómica. Según el rango mostrado en la tabla siguiente, tanto a uno como a otro extremo, la diferencia de *tempo* entre ambos compases no es tan marcada, disminución de 9.27 MM y aumento de 13.12 MM.

Diferencia	Pianista	A	A'
-9.27	Pérez	121.49	112.21
-6.80	Muraro	122.55	115.75
-6.77	González	116.73	109.96
-5.99	Huidobro	133.82	127.83
-5.07	Heisser(2v)	118.65	113.58
-5.01	Larrocha(v1)	118.08	113.08
-4.85	Larrocha(v3)	118.80	113.95

³⁸ M. Martínez Burgos, *Isaac Albéniz: la armonía...*, p. 331.

³⁹ M. Martínez Burgos, *Isaac Albéniz: la armonía...*, p. 331.

⁴⁰ Dicha tabla se puede consultar en el apéndice E.

-4.84	Díaz-Frénot	120.49	115.65
-3.49	Chauzu	91.14	87.65
-3.25	Ish-Hurwitz	127.83	124.58
-2.67	Helfffer	115.75	113.08
-2.52	Montiel	115.75	113.22
-2.09	Solano	113.08	110.99
-1.68	Peña	105.77	104.09
-1.01	Block	115.75	114.74
-0.93	Fukuma	117.60	116.67
-0.26	Díaz-Jerez	105.26	105.00
-0.04	Larrocha(v2)	117.25	117.20
0.00	Baselga	114.84	114.84
0.00	Orozco	120.19	120.19
0.50	Unwin	128.95	129.45
1.01	Okada	121.49	122.50
1.69	Ciccolini	107.67	109.35
1.91	Syomin	184.57	186.48
2.05	Pizarro	122.58	124.63
2.41	Torres-Pardo	99.68	102.08
3.93	Christian	110.53	114.45
4.85	Requejo	99.32	104.17
5.78	Hamelin	135.57	141.35
6.76	Billaut	108.09	114.84
7.07	Jones	118.55	125.62
8.63	Sánchez	110.18	118.80
9.28	Querol	118.55	127.83
10.42	Pinzolas	107.67	118.08
10.94	Kyriakou	125.17	136.11
11.21	Hiseki (2v)	107.33	118.55
12.51	Job	102.34	114.84
13.12	Baytelman	119.39	132.51

Tabla 7-16 ‘Corpus Christi en Sevilla’, punto A contra punto A’

No obstante, existe un grupo de versiones que ganan en coherencia al presentar la misma velocidad en los compases señalados: en primer lugar, las muestras de Baselga y Orozco son exactas, así como la segunda versión de Larrocha que sólo presenta una divergencia de 0.05 MM. En segundo, Díaz-Jerez, Unwin y Fukuma muestran una variación apenas perceptible, contenida dentro del 1 MM. Eso nos lleva a preguntarnos si es posible que dichos pianistas mantengan una estabilidad rítmica durante los 16 compases del tema, o son ellos los que varían la frase y para darle coherencia a su interpretación intuitivamente tocan ambos puntos de inicio del tema lo más igual posible.

Para resolver esa cuestión, en la siguiente tabla aparecen las marcas metronómicas de los 17 compases de muestra tomados de las versiones de Baselga, Orozco, Pérez y Baytelman. El tema de *La Tarara* es simétrico al presentar una estructura par: $\{16 [8 (4+4)] + 8 (4+4)\}$. En principio nos interesa comparar el inicio del tema y el inicio de la repetición de tema, que corresponden a los compases 8 y 24 en la partitura pero que, para simplificar el cotejo, aquí los hemos identificado como 1 y 17. Además, tuvimos en cuenta la marca metronómica del compás 9 que, en cierta manera, condiciona el diseño de la estructura de 16 compases al ser el inicio del segundo segmento temático.

El análisis efectuado permite saber que, Baselga y Orozco descienden menos de 10 MM siguiendo el contorno melódico del tema. Pérez baja la velocidad casi 20 MM, lo que quizá le impide retomar el *tempo* en el compás 17 y Baytelman presenta el mismo valor tanto en el punto A como en el “a” lo que lleva intuitivamente a subir la velocidad y ocasiona un incremento de más de 10 MM al llegar al punto A’.

3ª Pieza	Frase	Pianista			
Compás	Puntos	Baselga	Orozco	Pérez	Baytelman
1	A	114.84	120.19	121.49	119.39
2		107.67	117.45	113.95	119.59
3		107.67	112.35	105.00	124.53
4		117.45	123.05	115.75	126.05
5		112.35	113.58	108.89	126.05
6		114.84	129.20	122.68	123.05
7		114.84	117.45	116.99	122.83
8		107.67	102.34	110.10	120.40
9	a	107.67	109.96	102.80	120.19
10		114.84	118.80	107.30	123.05
11		108.05	113.58	108.09	129.20
12		106.52	113.50	103.52	117.45
13		115.73	118.55	113.08	134.23
14		120.19	121.49	114.84	126.05
15		120.19	118.55	110.53	134.23
16		107.67	118.15	113.95	130.83
17	A'	114.84	120.19	112.21	132.51

Tabla 7-17 ‘Corpus Christi en Sevilla’, valores de los compases de cuatro versiones

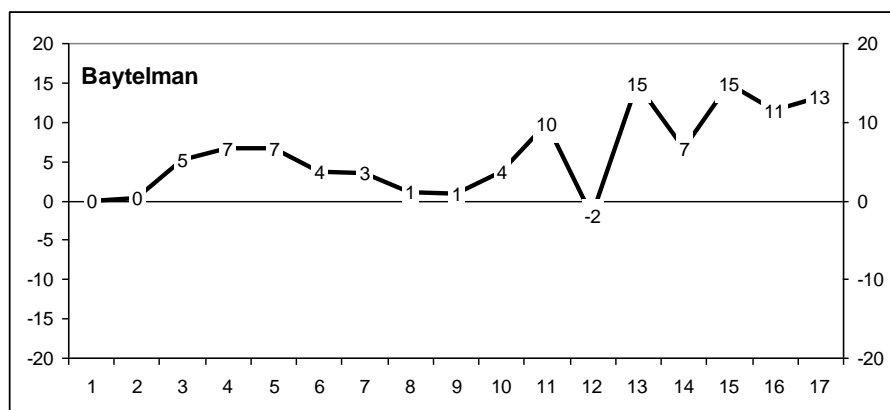
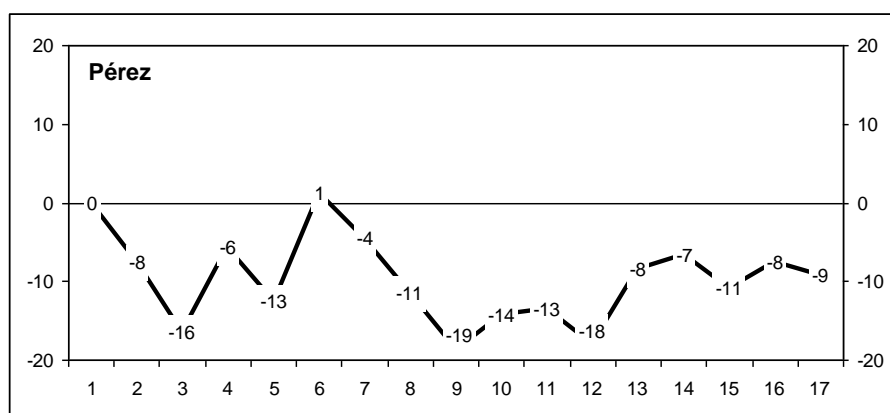
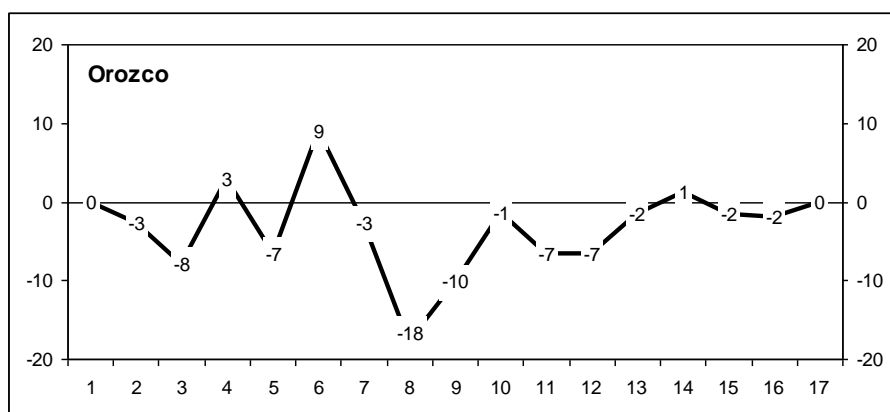
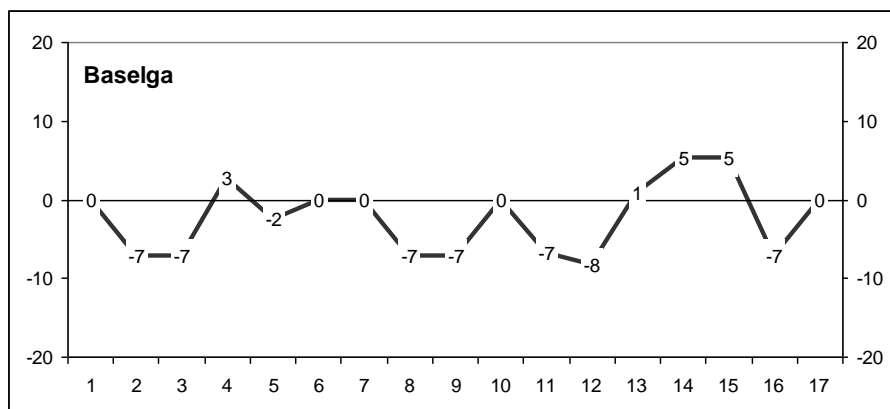
Como siguiente paso, decidimos comparar gráficamente las versiones con los valores representativos: central y extremos superior e inferior. El proceso para generar las gráficas fue el siguiente: *a)* se determinó el tiempo del primer compás como punto neutral situándolo en el valor “0” de la gráfica, y, *b)* se restaron las marcas de los 16 compases siguientes al valor del compás inicial para conocer la diferencia entre ellos. Esa divergencia representada en valores metronómicos nos permite saber qué tanto el pianista se desvía del valor correspondiente al primer compás del tema A.

La primera representación de la gráfica 7-9 corresponde a la muestra de la grabación de Miguel Baselga que mantiene una estabilidad metronómica marcada, al presentar un valor idéntico ($\text{♩} = 114.84 \text{ MM}$) para los compases A y A’, así como en los compases 6, 7 y 10⁴¹.

La segunda refiere a la versión de Rafael Orozco, quien empieza el tema a una velocidad de $\text{♩} = 120.19 \text{ MM}$, hace un descenso a partir del sexto compás (129 MM) hasta el final del octavo compás (102.34 MM) siguiendo el contorno de la melodía que también desciende, para remontar a partir del noveno compás hasta alcanzar la velocidad inicial en el compás A’, que es idéntica al compás A.

Los otros dos gráficos contienen los registros de los dos pianistas que más se alejaron del *tempo* inicial: Baytelman y Pérez, en ambos casos, el diseño resultante desestabiliza la estructura de 16 compases del tema.

⁴¹ Los valores metronómicos de los 17 compases tomados como muestra de la versión de Baselga se pueden observar en la tabla 7-17.

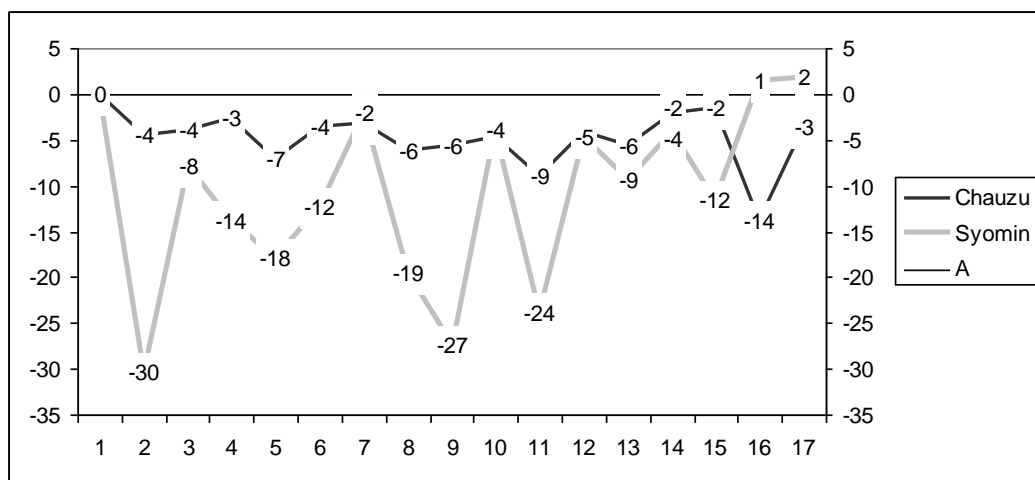


Gráfica 7-9 ‘Corpus Christi’, variación absoluta a partir de la velocidad inicial

El contorno visual metronómico de la versión de Luis Fernando Pérez es parecido al presentado por Orozco. Sin embargo, la diferencia es que, a excepción del compás 6 donde supera la marca metronómica inicial por tan sólo 1 MM, en el resto presenta velocidades menores a ella lo que ocasiona que toque el compás A' con un *tempo* 9 MM por debajo del inicial obtenido en el punto A.

Por su parte, Pola Baytelman en los primeros ocho compases del tema se mantiene con un contorno melódico por encima de la velocidad inicial, mostrando una velocidad similar a ella en los compases 8 y 9. En los ocho compases siguientes, acelera aún más el tiempo y, ello le lleva a tocar el compás A' a una velocidad de $\text{♩} = 132.51 \text{ MM}$, medida superior a la inicial por 13.12 MM.

Del mismo modo, podemos contraponer a los pianistas que tocan más rápido de los que tocan más lento el tema. Entre ellos, destaca Eduard Syomin cuya velocidad es en extremo rápida al presentar una mediana de sus marcas metronómicas ubicada en $\text{♩} = 173 \text{ MM}$ que contrasta con la mediana grupal ($\text{♩} = 115.30 \text{ MM}$). Aún más, existe una disparidad notable entre la interpretación de Syomin y la lenta versión de Olivier Chauzu que obtiene una mediana situada en $\text{♩} = 86.98 \text{ MM}$.



Gráfica 7-10 'Corpus Christi en Sevilla', Chauzu contra Syomin

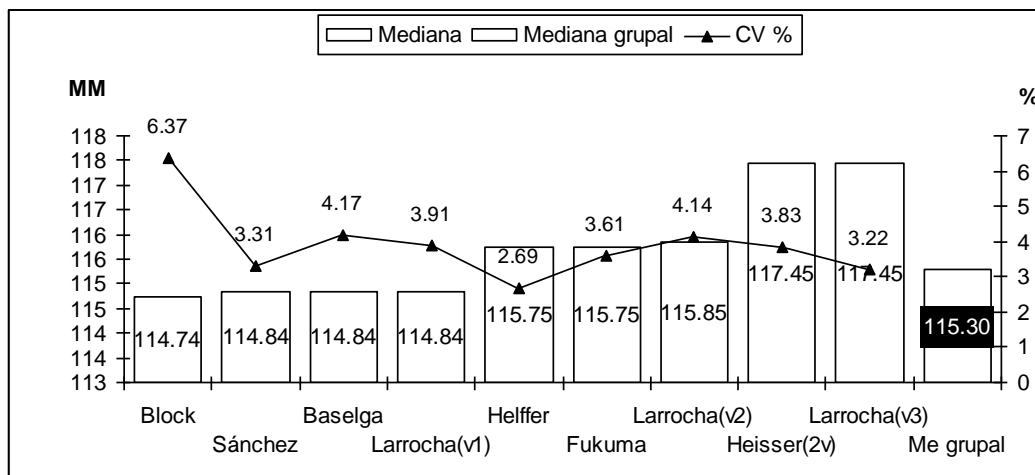
Aplicando el mismo procedimiento, en la gráfica 7-10 vemos que la ejecución de Syomin tiene grandes saltos metronómicos. En cambio, la versión más lenta mantiene cierto equilibrio. Sin embargo, en ambos casos las velocidades extremas no permiten al cerebro en el primer caso percibir los cambios de velocidad como drásticos y, en el segundo, apreciar la estabilidad metronómica.

En cuanto a otras versiones a destacar, podemos decir que Requejo hace los arpeggios como uno solo en lugar de dos simultáneos en los compases 9, 11 y 13 de la partitura. Unwin realiza lo mismo pero debido a la rápida velocidad de su interpretación no hay tanto desfase. Larrocha (v1) alarga sólo el acorde del compás 8⁴².

La siguiente gráfica contiene los apellidos de los pianistas que más se acercan a la mediana grupal situada en los 115.30 MM. También aparecen los

⁴² Además, podemos decir que, en la introducción de la pieza (compases 1-4), Esteban Sánchez quiebra los acordes, aunque cada arpeggio es veloz que da la impresión de ser un acorde sólido. Por su parte, Ángel Solano utiliza el pedal izquierdo para dichos compases. Sin embargo, ambos recursos interpretativos no fueron indicados por Albéniz en la partitura.

coeficientes de variación que ayudan a perfilar el contraste entre las versiones que conforman esta muestra.



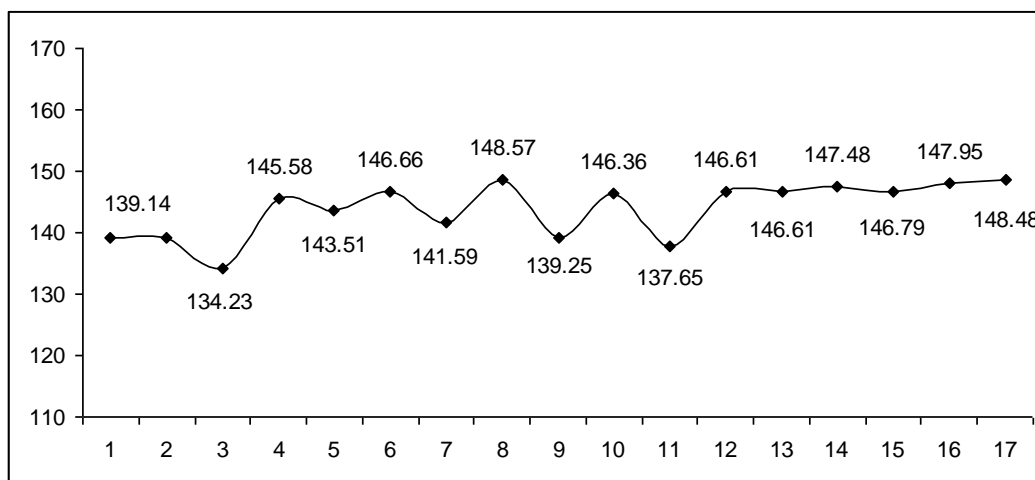
Gráfica 7-11 Mediana de los compases 8-24 de ‘Corpus Christi en Sevilla’, grupo representativo

Antes de seguir adelante, quisiéramos situar en contexto la grabación de Claudio Arrau, reseñada por Justo Romero en su guía discográfica.

7.4.3.1 La versión de Claudio Arrau

Como comentamos en el preámbulo del sexto capítulo, la comparación simple que hace Justo Romero para destacar la versión de Claudio Arrau, era el punto de partida de nuestro estudio. En este apartado analizamos la reedición en CD de esta versión del ‘Corpus Christi en Sevilla’ realizada por este pianista chileno en 1947 y producida en un álbum de discos de 78 rpm que incluía los dos primeros cuadernos.

En la siguiente gráfica aparecen las medidas metronómicas correspondientes al tema inicial (cs. 8-24 = 1-17) de la tercera pieza.



Gráfica 7-12 ‘Corpus Christi en Sevilla’, versión de Claudio Arrau

A continuación aparecen los valores metronómicos de ese fragmento correspondiente al análisis estadístico efectuado. Es llamativo que esta versión es

una de las más rápidas en comparación al grupo de integrales estudiadas. Asimismo, presenta una estructura bastante equilibrada del tema y un coeficiente de variación adecuado a la resuelta lectura que el pianista realiza.

Inicial	A'	Min	Max	Rango	Mediana	Media	D. E.	CV %
139.14	146.61	134.23	148.57	14.34	146.36	143.86	4.45	3.09

Tabla 7-18 'Corpus Christi en Sevilla', valores estadísticos del comienzo de la versión de Arrau

Sin embargo, al menos con respecto al primer tema, debemos decir que la versión de Eduard Syomin es aún mucho más veloz con una velocidad metronómica cuya mediana se sitúa en los 175.19 MM. No obstante, cuando Romero escribió su discografía desconocía la versión del pianista ruso, que fue reeditada en CD varios años después de publicado su libro. De cualquier modo, al comparar ambas versiones de esta pieza, pensamos que el equilibrio alcanzado por Arrau sobrepasa en calidad musical la virtuosa interpretación de Syomin, que contiene algunos atropellos y pequeños cambios bruscos de velocidad. Además, la interpretación de Arrau, con una mediana de 146.36 MM, se sitúa bastante cerca de la secuencia MIDI de Yogore cuya mediana es de 140.15 bpm como veremos en el apartado 7.6.4.

7.4.4 Rondeña

En la cuarta pieza de la colección se consideró el fragmento musical comprendido entre los compases 1 y 17; es decir, el primer tema que es definido por Martínez Burgos de la siguiente manera: «Sección A (cs. 1-16). Esta sección cumple conjuntamente una función de estribillo y de introducción a la pieza. *Re mayor*»⁴³. Se incluyó también el compás inicial del «2º segmento temático [del] tema 1º»⁴⁴.

Es llamativo que Martínez Burgos diga que el estribillo abarca del compás 1 al 12⁴⁵. En su análisis del plan armónico-formal se salta al compás 17 sin mencionar en ningún momento los compases 13-16. Al principio, pensamos que era un error pero vuelve a señalar el ámbito del estribillo en la página 336 y, en la Fig. 235 de su trabajo. No obstante, el teórico aporta la justificación de ello, más adelante, en su análisis armónico de superficie⁴⁶:

Los compases 13-16 de A introducen una cualidad modal en una sección dominada por las funciones básicas tonales. Se logra así una transición gradual de un esquema puramente tonal de los doce primeros compases, a un tratamiento con claras inflexiones modales en la sección B, pasando por la insinuación mixolidia del >VII.

Aunque armónicamente Martínez Burgos acierta, desde el punto de vista pianístico estructural, los compases 13 a 16 cierran ese primer tema sin que podamos hacer una distinción clara entre las cuatro variantes de la célula motívica

⁴³ M. Martínez Burgos, *Isaac Albéniz: la armonía...*, p. 365. Hemos omitido el subrayado.

⁴⁴ M. Martínez Burgos, *Isaac Albéniz: la armonía...*, p. 365.

⁴⁵ «1er segmento temático (cs. 1-12): estribillo». En: M. Martínez Burgos, *Isaac Albéniz: la armonía...*, p. 366.

⁴⁶ M. Martínez Burgos, *Isaac Albéniz: la armonía...*, p. 374.

de dos compases. Más aún, si tomamos en cuenta que todas ellas se repiten una vez y comparten un mismo esquema rítmico.



Ejemplo musical 7-4 'Rondeña', compases 1-4

Es importante señalar que Albéniz proporcionó marcas metronómicas a partir del segundo cuaderno y como primer punto queríamos saber el número de pianistas que respetaron esa indicación del compositor en su versión del fragmento musical tomado de 'Rondeña'.

Además, un aspecto interesante de la construcción del inicio de esta pieza es que acumula tensión por medio de una repetición del motivo inicial de dos compases, que es variado tres veces, dando un total de cuatro opciones que son repetidas. El otro componente es el ámbito del motivo cuya primera nota de la melodía sigue el acorde del quinto grado, *la, do#, mi y la* —ya que la pieza está en *re mayor*—, cambiando cada cuatro compases.

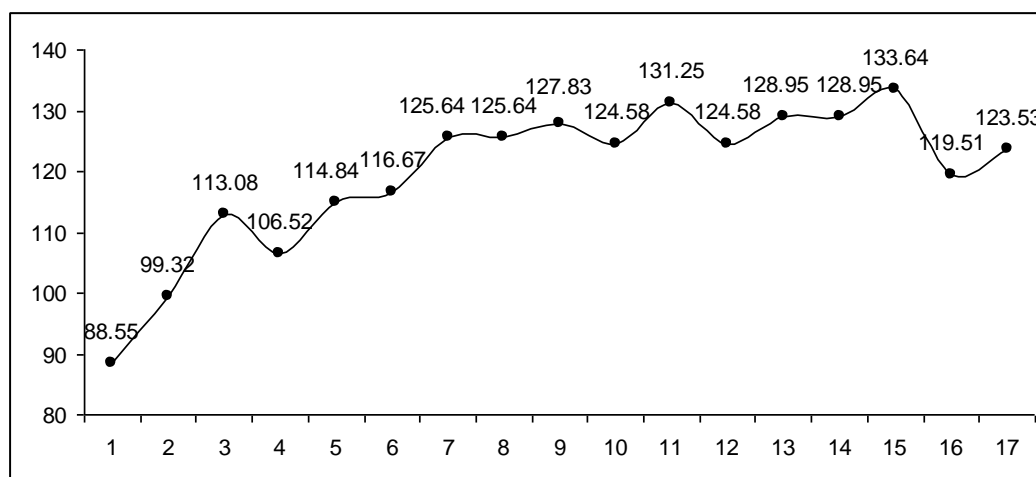
Según nuestro análisis, vemos que la mayoría de los pianistas responden a tal diseño aumentando la velocidad paulatinamente a través de los compases 1 al 16 para desembocar en el compás 17, donde se sitúa el punto A'. En la siguiente tabla aparecen los valores de: *a)* la mediana que señala la velocidad central del fragmento analizado *b)* la marca metronómica del compás inicial (punto A), *c)* la marca del compás 17 (punto A'), y *d)* la diferencia entre ambos puntos.

Pianista	Mediana	Inicial (A)	A'	Diferencia entre A y A'
Christian	102.80	111.36	105.67	-5.69
Pinzolas	111.74	116.82	111.67	-5.15
González	111.36	114.84	113.95	-0.89
Ish-Hurwitz	115.75	117.30	116.65	-0.65
Block	99.20	102.08	102.80	0.71
Larrocha(v1)	116.17	114.84	115.57	0.72
Hiseki (2v)	111.36	111.36	112.21	0.85
Díaz-Jerez	113.95	113.08	114.84	1.77
Kyriakou	121.00	121.00	123.07	2.07
Huidobro	115.00	115.00	117.60	2.60
Pérez	113.08	113.95	116.67	2.71
Requejo	121.76	121.76	125.55	3.79
Billaut	101.38	103.08	107.13	4.05
Baytelman	123.05	109.48	113.58	4.10
Heisser(2v)	109.70	110.53	114.84	4.32
Querol	118.12	114.84	119.49	4.65
Díaz-Frénot	104.26	103.52	108.89	5.37

Chauzu	104.26	102.08	108.09	6.00
Muraro	109.70	116.67	123.24	6.58
Torres-Pardo	102.80	99.32	106.52	7.20
Larrocha(v2)	114.21	112.96	120.19	7.22
Montiel	111.36	103.28	110.53	7.24
Peña	105.76	91.30	100.68	9.38
Baselga	112.35	107.18	117.45	10.28
Sánchez	105.47	101.33	112.52	11.18
Helffer	121.49	113.95	125.64	11.69
Okada	121.49	117.60	130.09	12.49
Larrocha(v3)	109.70	100.35	112.90	12.55
Fukuma	108.89	108.89	121.49	12.60
Pizarro	111.36	102.80	115.75	12.95
Solano	116.13	116.13	129.20	13.07
Ciccolini	96.71	89.63	102.91	13.28
Jones	97.31	97.31	114.84	17.54
Hamelin	123.67	119.51	138.68	19.17
Orozco	109.96	84.87	110.01	25.14
Unwin	115.75	96.08	123.53	27.45
Syomin	120.49	101.38	130.09	28.71
Job	124.58	88.55	123.53	34.98

Tabla 7-19 ‘Rondeña’, contraste entre los puntos A y A’

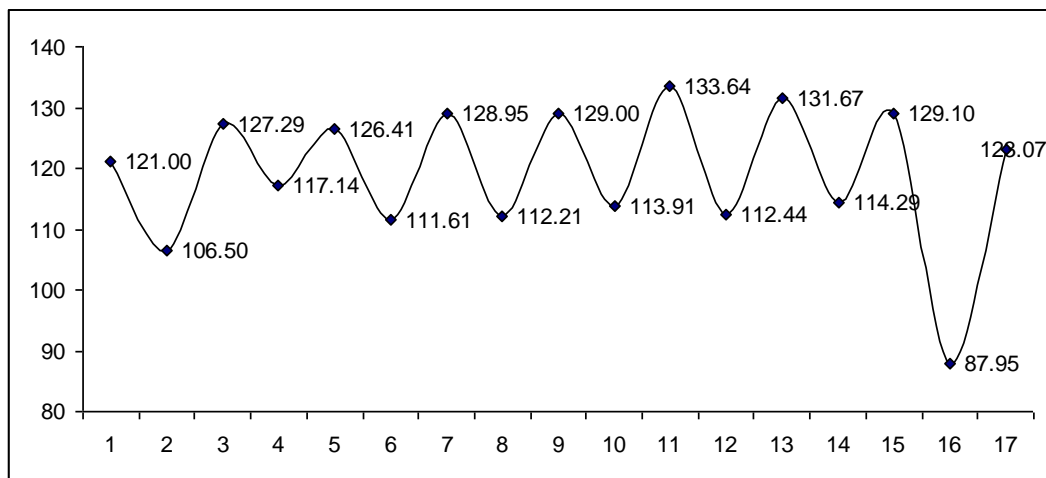
De la anterior tabla quisiéramos destacar la grabación de Bernard Job, quien logra una notable acumulación de energía al realizar en estos 16 compases un aumento gradual de la velocidad que va desde los 88.55 MM hasta los 133.64 MM del compás 15, para descender momentáneamente en el compás 16 y empezar el compás A’ a una velocidad de 123.53 MM que mantiene en los compases siguientes. Este caso es muy interesante, el intérprete no recurre a un cambio de intensidad dinámica para construir acústicamente la introducción de la pieza, sino que lo hace sólo a través de un acelerando y, por medio de este último recurso, le otorga vitalidad a su ejecución.



Gráfica 7-13 ‘Rondeña’, versión de Bernard Job

Compárese esa versión con la de Rena Kyriakou, también termina en el punto A’ con una velocidad de 123 MM, igual que Job, sin embargo, prefiere

mantener un “estira y afloja” lo que da como resultado que la velocidad del compás inicial sea la misma que la mediana, 121 MM.



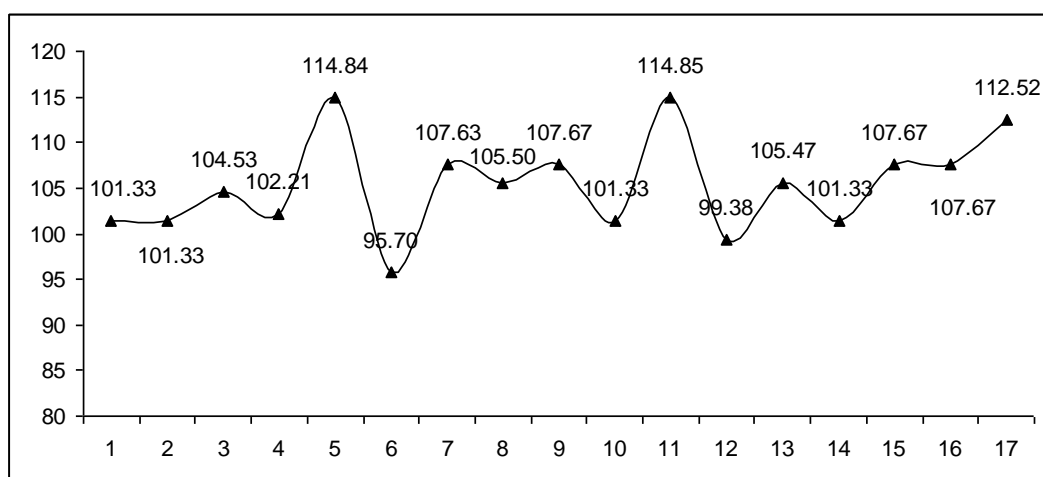
Gráfica 7-14 ‘Rondeña’, versión de Rena Kyriakou

Por último, consideremos la grabación de Esteban Sánchez, pianista que mantiene un diseño metronómico con puntos de coincidencia, ya que complementa con una secuencia dinámica de eco las apariciones del motivo en los compases 1, 5, 9 y 13 ejecutadas en un plano sonoro fuerte junto a las repeticiones de los compases 3, 7, 11 y 15 realizadas en un nivel sonoro suave. Esto es llamativo, al ser el único intérprete del grupo que utiliza ese recurso dinámico para enriquecer el flujo rítmico de la melodía condicionada por las variaciones y repeticiones del motivo inicial de dos compases.

Curiosamente, a pesar de ser la versión de Sánchez considerada como una referencia importante, nadie lo ha imitado, quizá debido a que Albéniz no indica explícitamente este recurso en la partitura⁴⁷. Es probable también que sus personales decisiones interpretativas estén desfasadas hoy día y por ello no hayan sido replicadas en las versiones de los pianistas más jóvenes. De cualquier modo, aunque su versión tiene una personalidad y una originalidad marcadas, ello no significa que sus propuestas más arriesgadas estén por encima de lo que señala la partitura, especialmente en la actualidad donde el respeto por el texto musical parece privar sobre la recreación interpretativa.

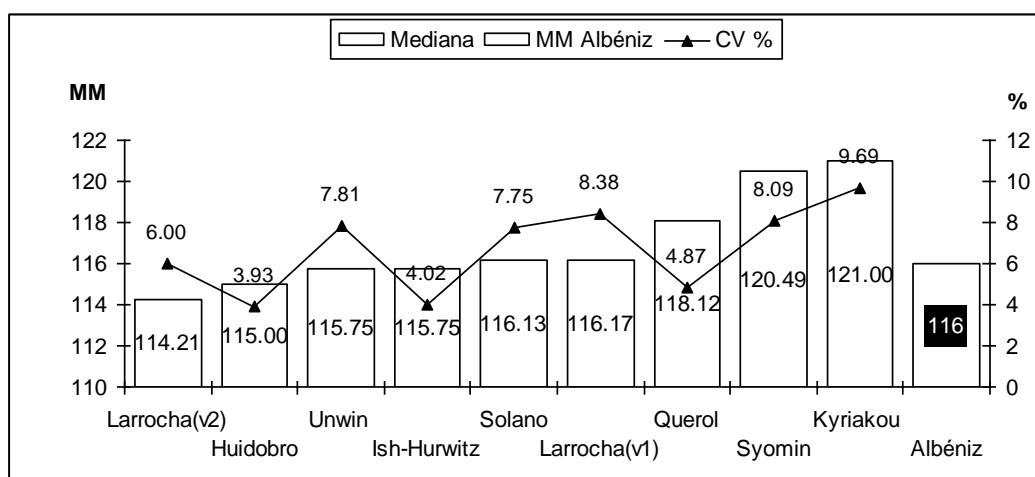
En la gráfica 7-15 aparece el contorno de la versión de Sánchez la cual, sin embargo, no permite observar el recurso del eco empleado por el intérprete. Lamentablemente, el estudio sistemático de la dinámica está fuera de los propósitos y límites de esta parte de la tesis, por lo que sólo dejamos constancia de la particular interpretación que se percibe con facilidad a través de la escucha.

⁴⁷ No hay que olvidar que el eco fue una práctica barroca que impregno tanto la música coral como la instrumental de dicho periodo; sin embargo, este recurso se abandonó con el paso de tiempo. Haydn lo emplea de una manera cómica en el segundo movimiento de su *Sinfonía No. 38*, donde los segundos violines repiten motivos y células motivicas con sordina que son presentados por los primeros violines sin tal aditamento. Curiosamente, en el piano sucede algo similar al hacer uso del pedal izquierdo pues ocurre un cambio sutil del color de los sonidos que, utilizado de modo inteligente ayuda a enriquecer el discurso sonoro, pero empleado sin justificación puede generar anticuados planos sonoros.



Gráfica 7-15 'Rondeña', versión de Esteban Sánchez

Del grupo muestra incluido en la gráfica 7-16, Alicia de Larrocha y Ángel Solano obtienen una mediana de 116 MM, valor que concuerda con el indicado por Albéniz. Además, Larrocha es la artista del grupo que más se acerca a la $\text{♩} = 116$, si se consideran las velocidades de los compases primero y decimoséptimo⁴⁸.



Gráfica 7-16 Mediana de los compases 1-17 de 'Rondeña', grupo representativo

7.4.5 Almería

En la quinta pieza de esta colección la muestra consistió en los primeros 13 compases. Ellos comprenden el primer segmento temático (cs. 1-9) y una parte del segundo segmento temático (cs. 9-13), ambos pertenecen a la sección A de la pieza, de acuerdo con Martínez Burgos⁴⁹. El punto A lo situamos en el compás inicial y el punto A' en el décimo compás.

⁴⁸ Un detalle encontrado en la grabación de esta pieza por Martin Jones es que, en los compases 9 y 11 de la partitura toca *do* natural y *re* sostenido, en lugar de *do* sostenido y *re* natural.

⁴⁹ M. Martínez Burgos, *Isaac Albéniz: la armonía...*, p. 387.

Albéniz señaló la velocidad metronómica $\text{♩} = 72 \text{ MM}$ para ‘Almería’, además incluyó la siguiente indicación agógica: «Toda la pieza debe ser tocada de una manera despreocupada y suave pero bien rítmica»⁵⁰.

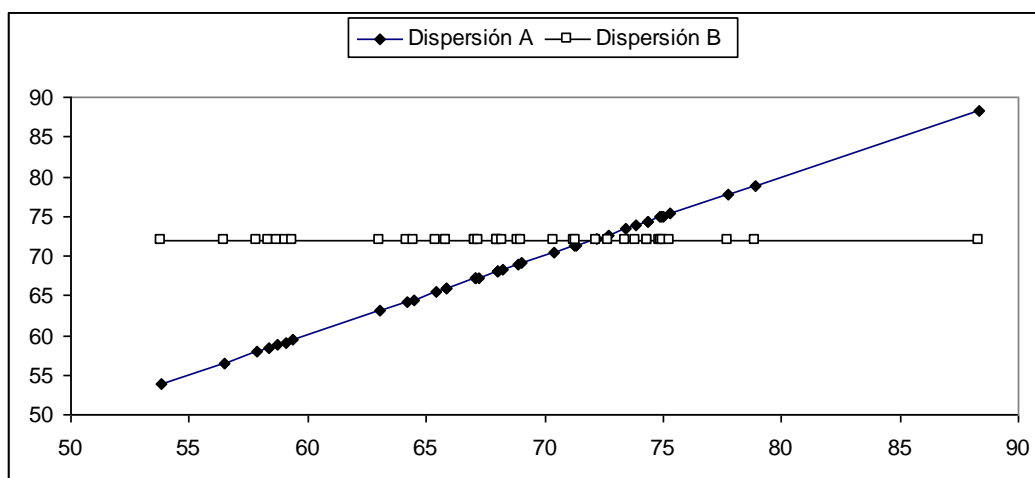
M.M.♩. = 72
Allegretto moderato

dolce

avec la petite pédale. Tout ce morceau doit être joué d'une façon nonchalante et molle mais bien rythmée.

Ejemplo musical 7-5 ‘Almería’, compases 1-4

Nuestra primera acción era determinar cuántos intérpretes se mantenían cerca de la indicación metronómica. En la siguiente gráfica vemos el grupo de pianistas ordenados de menor a mayor velocidad metronómica promedio. El punto donde se cruzan ambas líneas corresponde al tiempo sugerido por Albéniz ($\text{♩} = 72 \text{ MM}$). La gran mayoría de ellos se concentra en el tramo comprendido entre los 63.02 MM y los 75.29 MM, de los cuales Ángel Huidobro y Ricardo Requejo coinciden con la marca señalada por el compositor (72 MM).



Gráfica 7-17 ‘Almería’, dispersión del grupo de versiones de la marca albeniziana

Entre las versiones que más se dispersan, por un lado, encontramos a Rena Kyriakou (77.71 MM), Ángel Solano (78.90 MM) y Leopoldo Querol, intérprete que con una velocidad promedio de 88.34 MM, es quien más se aleja (16.34 MM) de lo recomendado por Albéniz. Por otro, hay un grupo de cinco músicos que se concentran entre los 57.88 MM y 59.40 MM y un par de pianistas que ofrecen las versiones más lentas: Olivier Chauzu con 56.48 MM y Martin Jones con 53.83 MM.

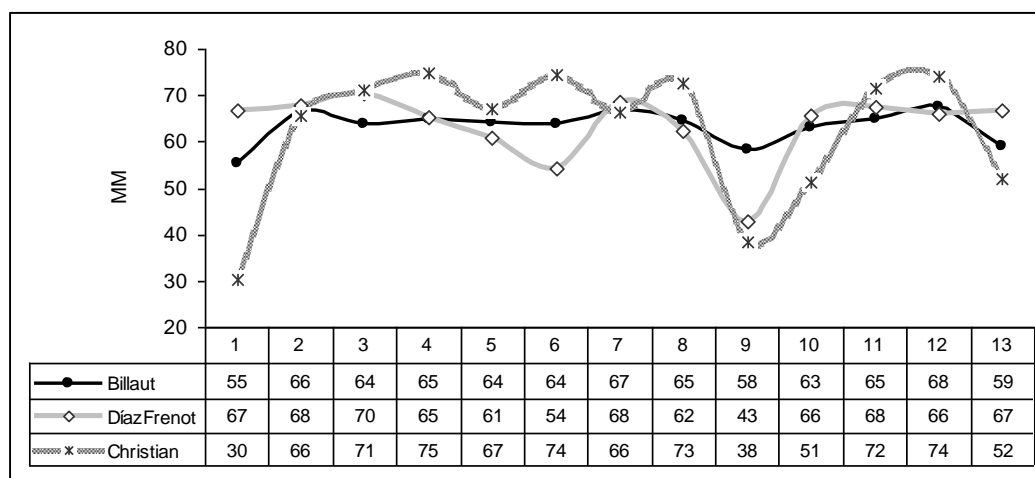
⁵⁰ El texto, tal y como aparece en la partitura, es el siguiente: «Tout ce morceau doit être joué d'une façon nonchalante et molle mais bien rythmée».

El segundo patrón que queríamos observar, era el grado de variación metronómica resultante de analizar las distintas versiones grabadas de ‘Almería’. Ello con la intención de ver como los pianistas transponen la indicación agógica dada por Albéniz (“Toda la pieza debe ser tocada de una manera despreocupada y suave pero bien rítmica”). Del grupo, se han escogido a tres intérpretes que, de acuerdo a su coeficiente de variación, representan los extremos y el punto central de ese parámetro, estos aparecen en la siguiente tabla.

Pianista	Min	Max	Rango	Mediana	C.V.
Billaut	55.24	67.65	12.41	64.20	5.69
Díaz-Frénot	42.89	70.31	27.42	65.83	11.73
Christian	30.31	74.84	44.53	67.12	23.58

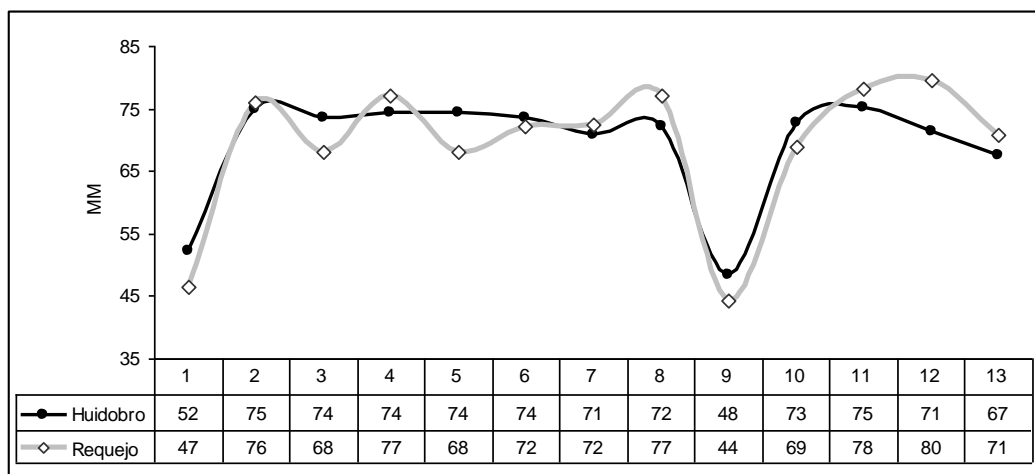
Tabla 7-20 ‘Almería’, valores de tres versiones representativas

Hervé Billaut obtuvo el menor porcentaje al presentar una versión bastante uniforme con una dispersión de 5.69 % y un rango de 12.41 MM. La medida intermedia la encontramos en el registro de Valentina Díaz-Frénot, quien ofrece un balanceado inicio de ‘Almería’ al manejar un rango un poco más pronunciado 27.42 MM con una dispersión del 11.73 % que le otorga un elegante vaivén a la melodía, mientras que, Sally Christian entrega una interpretación muy inestable con una alta dispersión (23.58 MM) y un rango de 44.53 MM, entre la velocidad mínima de 30.31 MM y la máxima de 74.84 MM. Las versiones de estos pianistas fueron escogidas a partir de sus porcentajes de coeficiente de variación. Sin embargo, las tres están por debajo del tiempo recomendado por Albéniz: ♩ = 72 MM.



Gráfica 7-18 ‘Almería’, tres versiones representativas

Dos intérpretes del grupo, Ángel Huidobro y Ricardo Requejo, tienen la mediana en los 72 MM, velocidad que iguala la indicación del compositor. El grado de dispersión de sus versiones a partir del coeficiente de variación es moderado, 12.59 % y 16.29 %, respectivamente. En la siguiente gráfica se puede apreciar sus marcas metronómicas en los 13 compases de muestra. Curiosamente, ambos contornos son bastante similares ya que el par de pianistas decide tocar despacio los compases primero y noveno. De los dos, Requejo efectúa un poco más de rubato durante todo el fragmento; por su parte, Huidobro es más reservado.



Gráfica 7-19 'Almería', Huidobro contra Requejo

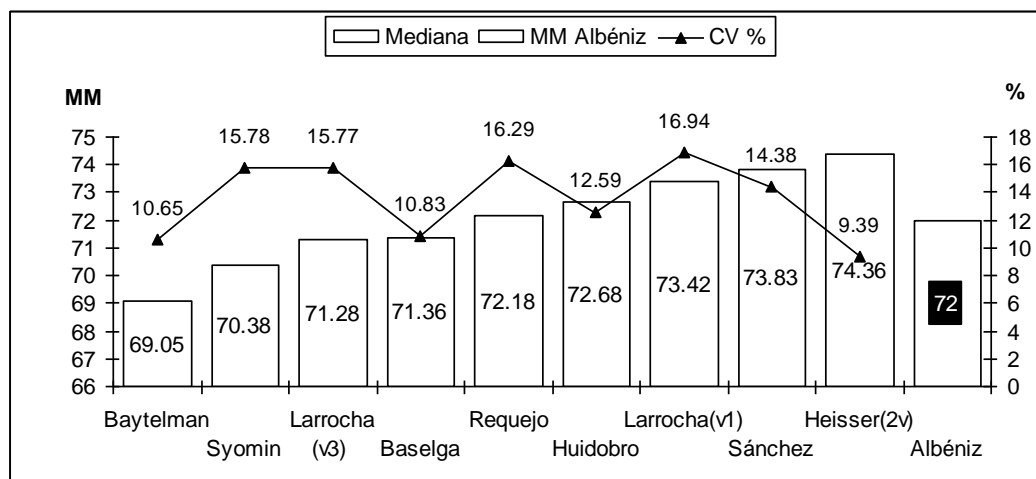
La pregunta que surge de estas comparaciones es la siguiente: ¿Qué valor tomar como referencia para escoger la mejor versión? En el caso de 'Almería' y comparando los datos obtenidos a partir de la muestra de los 13 compases iniciales de la pieza, podemos decir que si tomamos como medida referencial la del primer compás, Michel Block y Aldo Ciccolini se apegan a los 72 MM pedidos por el compositor. Sin embargo, ambos intérpretes obtienen velocidades diferentes en el compás 9 (punto A') donde se inicia el siguiente tema, 76 MM y 66.26 MM, respectivamente. En cambio, si consideramos la mediana como referencia, Huidobro y Requejo respetan los 72 MM; no obstante, los pianistas presentan una velocidad inicial baja: el primero con 52.13 MM y el segundo con 46.56 MM, para el primer compás.

Por otro lado, si escogemos el coeficiente de variación, los nombres que aparecen son Díaz-Frénot (CV: 11.73 %) y Ish-Hurwitz (CV: 11.92 %). Sin embargo, la diferencia entre el compás A y el A' de ambos músicos es la siguiente: Díaz-Frénot sólo genera un ligero descenso de -0.93 MM, mientras que Ish-Hurwitz tiene un incremento del 10.34 MM entre los inicios de frase.

A ello, habría que agregar algunas versiones importantes, como la primera grabación de Alicia de Larrocha cuyo fraseo por tema seduce a pesar de los valores dispares obtenidos para los puntos A y A'. También, valdría comentar la versión de Esteban Sánchez, bien fraseada y casi perfecta si no fuera porque se detiene levemente en el compás décimo, lo que ocasiona un leve descenso en el *tempo* y su interpretación se desequilibra un poco.

En particular, existen dos tendencias en relación con el inicio de esta pieza: algunos pianistas hacen una frase de nueve compases, con el principio y final lentos, un acelerando y disminuyendo a través del resto del fragmento y, en cambio, otros prefieren realizar un fraseo cada dos compases en un movimiento de estira y afloja.

Como en las anteriores piezas, presentamos una gráfica que incluye las nueve versiones cuya mediana se acerca más a la velocidad de ♩ = 72 MM recomendada por Albéniz para 'Almería'.



Gráfica 7-20 'Almería', mediana de los compases 1-13

El coeficiente de variación y la mediana nos permiten apreciar la gradación del rubato que actúa alrededor de la medida central y, el tipo de representación incluida en la gráfica 7-20, es un buen punto de partida para agrupar a los intérpretes cuyo promedio metronómico más se acerca a la indicación agógica inicial en esta pieza.

7.4.6 Triana

Para esta pieza se tomó en cuenta el fragmento de los compases 1-16, que según Martínez Burgos corresponden a la introducción (cs. 1-8), el primer segmento temático: al (cs. 9-14) y los dos primeros compases del segundo segmento temático⁵¹.



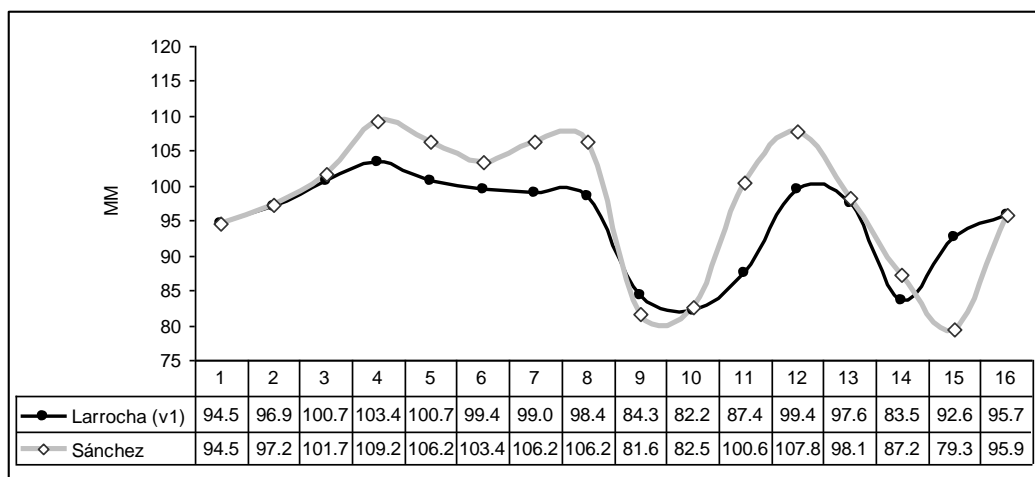
Ejemplo musical 7-6 'Triana', compases 1-2

En 'Triana', Albéniz sugiere una velocidad de ♩ = 94 MM. A partir de las muestras tomadas correspondientes a los primeros 16 compases, indagamos el número de pianistas que se apegan a la marca metronómica dada por el compositor. Por los resultados de la comparativa de las duraciones de las piezas estudiadas, al principio del capítulo sabíamos que no encontraríamos diferencias tan marcadas. No obstante, la utilización coordinada de los visualizadores de onda

⁵¹ M. Martínez Burgos, *Isaac Albéniz: la armonía...*, p. 409.

y la estadística descriptiva tiene una verdadera aplicación precisamente al comparar material muy similar, ya que permiten cuantificar esas pequeñas divergencias entre una versión y otra.

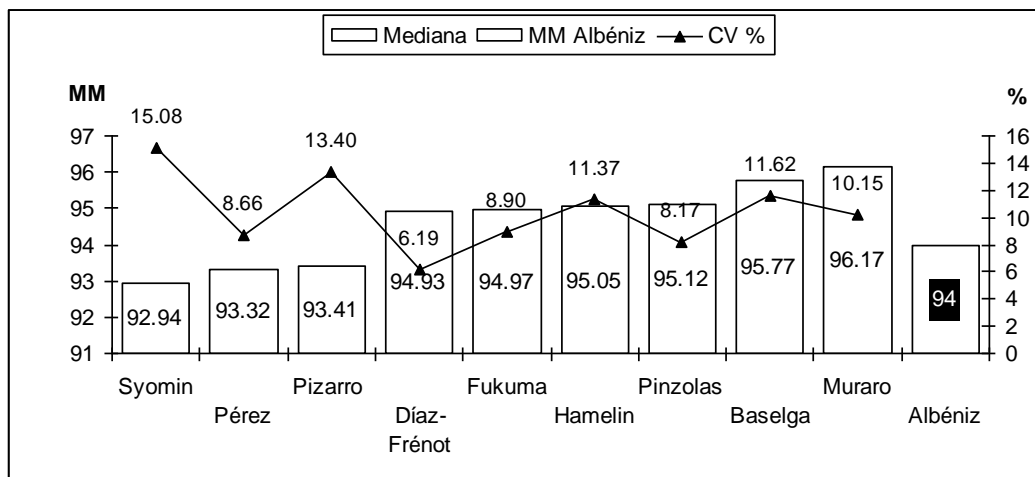
Tomemos por ejemplo la primera versión de Alicia de Larrocha y la versión de Esteban Sánchez. Ambas interpretaciones son parecidas desde el punto de vista metronómico y es complicado diferenciar las dos pistas de audio si nos basamos únicamente en el *tempo*. No obstante, a través del análisis estadístico realizado a la muestra, podemos observar y distinguir las pequeñas diferencias metronómicas entre una y otra.



Gráfica 7-21 'Triana', Larrocha (versión 1) contra Sánchez

Las dos versiones empiezan en la velocidad recomendada por Albéniz: ♩ = 94 MM. Ambas presentan velocidades similares en los compases 2 y 3. A partir del compás 4, Sánchez apresura el tiempo y agrega una inflexión a su movimiento metronómico entre los compases 4 y 8. Los dos pianistas hacen el mismo descenso en los compases 9 y 10. Además, del compás 11 al 15 el diseño es similar, si bien Sánchez vuelve a ser más expansivo en su velocidad. Ambos casi coinciden en el compás 13 y se unen de nuevo en el compás 16, aunque Sánchez empieza la frase del compás 15 a un *tempo* más lento que Larrocha.

En la siguiente gráfica se incluye las nueve versiones cuyo promedio más se acerca a la indicación de Albéniz.



Gráfica 7-22 'Triana', mediana de los compases 1-16, versiones representativas

Hay que destacar que, en ‘Triana’, el rango grupal representativo es muy cerrado, tan sólo existe una diferencia de 3.24 MM. Esta corta divergencia no nos sorprende y era previsible teniendo en cuenta que el coeficiente de variación encontrado en el apartado 6.3.5 para dicha pieza fue el menor de los 12 fragmentos de la colección.

7.4.7 El Albaicín

Es significativa la claridad métrica que deben demostrar los pianistas para que el fragmento inicial de esta pieza sea preciso. La indicación metronómica dada por Albéniz es de $\text{♩} = 60$ MM. Por otro lado, la expresión “Allegro assai, ma melancolico” nos llama la atención y cabría la pregunta: ¿podría ser traducida en una estructura rítmica o se corresponde más a un estado de ánimo corporal a mostrar por el intérprete?

Martínez Burgos considera que la introducción de la pieza está definida entre los compases 1 y 48. De esa sección nos interesan los 16 primeros compases que el analista define como “i1”⁵². El teórico menciona que «la introducción de “El Albaicín” es, en sí misma, un desarrollo de un corto motivo inicial. Se trata de una de las introducciones más elaboradas de [...] *Iberia*»⁵³. En efecto, esa imaginativa línea melódica es muy rica por sí misma y necesita un ritmo exacto e incisivo como estabilizador; por consiguiente, en esta pieza, queríamos conocer el grado de estabilidad rítmica presente en las interpretaciones del grupo analizado. Para ello, se escogió el fragmento que corresponde a los primeros 18 compases iniciales de la pieza. El punto A’ se sitúa en el compás 17 donde vuelve a aparecer el motivo inicial intercalado con acordes y no con una simple nota pedal, se incluye también el compás 18 que completa ese motivo de dos compases.

M.M. $\text{♩} = 60$ Allegro assai, ma melancolico

ppp petite pédale et très stompé

toujours nonchalant

Ejemplo musical 7-7 ‘El Albaicín’, compases 1-5

Algo que llama la atención como grupo es lo cerrado que resultó el rango de coeficiente de variación que sólo va de 1.56 % al 5.54 %. Por otro lado, la mediana va desde los 56.49 MM de Pinzolas hasta los 82.03 de Syomin. En este parámetro, la primera versión de Larrocha presenta una velocidad promedio de 60.25 MM.

⁵² «i1 (cs. 1-32): (cs. 1-16) motivo melódico introductorio, indefinición *sib* eólico-*mib* dórico; (cs. 17-32) *fa* frigio mayor». En: M. Martínez Burgos, *Isaac Albéniz: la armonía...*, p. 432. En la página 433 de dicho trabajo se puede observar el motivo melódico introductorio transcrito a una sola pauta (fig. 285).

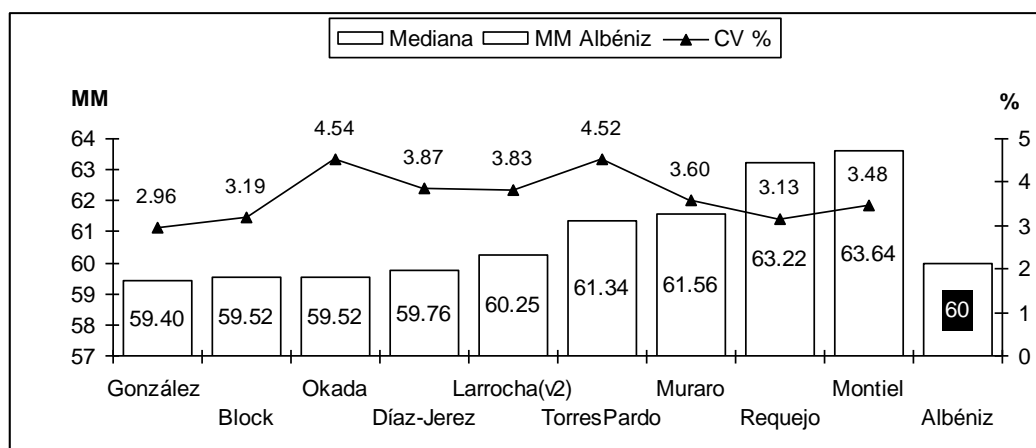
⁵³ M. Martínez Burgos, *Isaac Albéniz: la armonía...*, p. 441.

En cuanto a los compases de referencia, hemos escogido un grupo de 12 pianistas que inicia el primer compás alrededor de $\text{♩} = 60 \text{ MM}$ con un grado de dispersión de $\pm 2 \text{ MM}$ aproximadamente. Aún en esta pieza rítmica existen pequeñas diferencias entre los puntos A y A' que deberían ser iguales en teoría. El rango va desde los -6.01 MM de Christian hasta los 7.91 MM de Kyriakou. Roger Muraro es el pianista que, respetando la marca indicada por Albéniz, menor divergencia presenta entre los compases 1 y 17 ($A = 59.17$ y $A' = 60.74$), con una diferencia de tan sólo 1.58 MM .

Pianista	Inicial	A'	Diferencia
Larrocha (v2)	58.09	60.25	2.16
Díaz-Jerez	58.71	63.02	4.31
Muraro	59.17	60.74	1.58
Solano	59.40	64.60	5.20
Pizarro	59.84	58.80	-1.04
Job	60.09	68.00	7.91
Montiel	60.74	62.82	2.08
Christian	60.86	54.85	-6.01
Kyriakou	61.52	68.80	7.27
Larrocha (v3)	62.26	60.49	-1.78
Larrocha (v1)	62.29	63.36	1.07
Díaz-Frénot	62.29	60.74	-1.54

Tabla 7-21 'Triana', diferencia entre A y A'

Al considerar sólo la velocidad inicial del grupo general, en el extremo inferior se encuentra Hervé Billaut al empezar la pieza con una marca de 47.41 MM . En el superior aparece Eduard Syomin que contabiliza 75.27 MM para el primer compás. Este último pianista también presenta el mayor coeficiente de variación con 5.54% . En contraste, Artur Pizarro exhibe la menor dispersión con un C.V. de 1.56% . Además, registra un buen tiempo metronómico al presentar una mediana de 59.04 MM , una marca de 59.84 MM en el primer compás y una marca en el punto A' de 58.80 MM .



Gráfica 7-23 'El Albaicín', mediana de los compases 1-17, versiones representativas

En la anterior gráfica aparecen los nueve pianistas que más se acercan a la velocidad recomendada por el compositor. La segunda versión de Alicia de Larrocha es bastante fiel a la marca de $\text{♩} = 60 \text{ MM}$, además de mostrar un

coeficiente de variación moderado situado en los 3.83 %, siendo los límites de ese parámetro para esta pieza, 1.56 % y 5.54 %, según el grupo de versiones analizado.

Uno de los primeros consejos que se le brinda a un estudiante de piano cuando tiene que interpretar una pieza muy rítmica es escuchar mentalmente el tiempo en su cabeza antes de empezar a tocar, ello con la intención de iniciar a la velocidad que se pretende y no a la velocidad que salga para adaptarse después a lo que se quería. En ese sentido, algo que intentamos saber por medio de la estadística era: ¿Qué es más notorio rítmicamente: una disminución o un aumento de velocidad? Para ello, escogimos un grupo de tres pianistas cuya interpretación del primer motivo musical de la pieza (correspondiente al primer y segundo compás) cayese en las categorías siguientes: 1) misma *tempo* 2) mayor incremento y 3) mayor disminución. En la tabla siguiente aparecen los resultados de tal consulta.

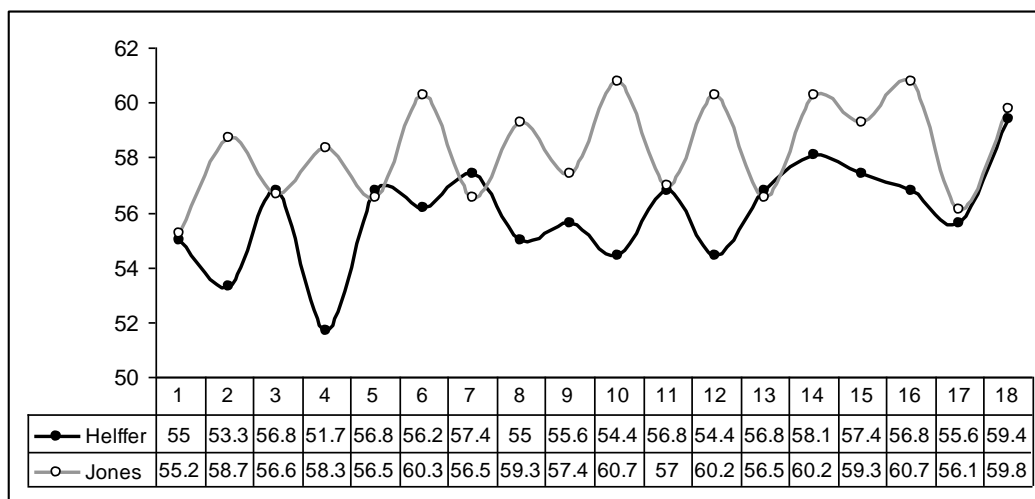
1º Categoría	Pianista	Baselga	Torres-Pardo	Block
	1 compás	67.56	57.74	57.42
	2 compás	67.56	57.74	57.42
2ª categoría	Pianista	Orozco	Requejo	Christian
	1 compás	66.26	65.42	60.86
	2 compás	60.44	60.16	55.59
	Disminución	-5.81	-5.26	-5.27
3º Categoría	Pianista	Querol	Job	Solano
	1 compás	69.08	60.09	59.40
	2 compás	78.68	66.26	64.60
	Aumento	9.60	6.16	5.20

Tabla 7-22 'El Albaicín', comparación del primer motivo

La primera categoría puede ser considerada como estable al presentar los dos compases la misma velocidad. La segunda como natural al poner el énfasis en el inicio del motivo. La tercera categoría suena impulsiva en el caso de Job y Solano, mientras que, el motivo interpretado por Querol resulta desequilibrado por el contraste de casi 10 MM entre ambos compases.

Efectuar la misma comparación en relación con el período de 16 compases resulta más complicado pues, aunque presenta una estructura simétrica que se puede dividir así: $16 = \{8 [4(2 + 2) + 4(2 + 2)] + 8 [4(2 + 2) + 4(2 + 2)]\}$, los intérpretes realizan diminutas variaciones en el *tempo* siguiendo las pequeñas modificaciones del motivo melódico y no hay un solo pianista que mantenga un diseño totalmente simétrico a este nivel de detalle. No obstante, podemos decir que: Artur Pizarro replica en parte la estabilidad de la primera categoría, Martin Jones ejemplifica la segunda y la tercera es representada por la grabación de Claude Helffer.

En la siguiente gráfica se pueden observar los contornos metronómicos de Jones y Helffer, el primer pianista acelera el motivo hacia su centro y ocasiona un diseño en forma de zigzag; el segundo, ofrece también un patrón modulante pero, al acelerar el final de los compases pares y disminuir los comienzos del motivo melódico, crea una ligera sensación de antinaturalidad musical.



Gráfica 7-24 ‘El Albaicín’, contornos metronómicos, Helffer contra Jones

Haciendo una analogía, podríamos decir que, por ejemplo, el sentido de la palabra “este” dependiendo de la acentuación adquiere diferentes funciones. Sin acento se trata de un sustantivo que indica un lugar o punto cardinal. Con acento en la primera sílaba se refiere a un pronombre demostrativo y con el acento en la segunda hace alusión a un verbo conjugado. Lo mismo ocurre en la música, ya que las tres categorías del motivo inicial que hemos analizado permiten distintas interpretaciones y, por tanto, generan resultados sonoros distintos.

Gracias a la metodología de análisis que proponemos es posible estudiar detalladamente las acentuaciones realizadas por los pianistas en sus interpretaciones de la música. Este es un aspecto que tiene mucho potencial y que esperemos que sea estudiado de manera sistemática en un futuro cuando los visualizadores de onda automaticen sus capacidades, permitiendo el manejo y el contraste de grandes cantidades de datos similares. Pues, por el momento, el trabajo se limita a pequeñas muestras, especialmente con música de una complejidad alta como la que presenta *Iberia* de Albéniz.

7.4.8 El polo

En esta pieza, el punto A corresponde al primer compás y el punto A’ al compás 17. La mayoría del grupo de pianistas considera los primeros 16 compases como una introducción, suposición que es correcta, pues el tema empieza en el compás 17⁵⁴. En ese sentido, habría que decir que Albéniz no dejó ningún comentario al respecto, ni separó la introducción del tema con alguna indicación agógica. No obstante, los intérpretes hacen notar la diferencia entre ambos fragmentos por medio de una disminución de la velocidad en el compás 16 o con una pausa entre ese compás y el siguiente. Para estudiar dicha práctica, después de contrastar la data, tuvimos que considerar también el compás 18 al ver que varios músicos presentaban una divergencia notable entre el compás A con el A’, pues hubo una tendencia a acelerar en el compás siguiente al punto A’ para

⁵⁴ Martínez Burgos analiza el inicio de esta pieza de manera similar, ya que designa la introducción entre los compases 1 y 16 y el primer segmento temático del compás 17 al 32. M. Martínez Burgos: *Isaac Albéniz: la armonía...*, p. 453.

compensar lo realizado en los compases 16 y 17. Por lo que, al final, se decidió extender el fragmento tomado como muestra e incluir los 24 compases iniciales.

Allegro mélancolico (♩ = 66).

Ejemplo musical 7-8 'El polo', compases 1-6

Las dos tablas siguientes muestran las marcas metronómicas de los compases 1, 16, 17 y 18 de algunas versiones seleccionadas del grupo que nos permiten observar ese cierre de frase de la introducción y el inicio del tema desde el punto de vista del *tempo*.

En la primera de ellas (tabla 7-23) aparecen cinco pianistas con la menor diferencia entre el compás 1 y el 17, ambos inicios de sección prácticamente coinciden.

Pianista	Velocidades				Mini Gráfico	Diferencia A' - A
	A (Bar 1)	Bar 16	A' (Bar 17)	Bar 18		
Kyriakou	53.65	33.87	52.13	54.04		-1.52
Block	49.22	36.91	47.85	44.61		-1.37
Sánchez	63.02	57.10	63.41	71.78		0.39
Ciccolini	53.96	52.16	55.62	59.40		1.67
Querol	57.42	61.77	60.09	56.48		2.67

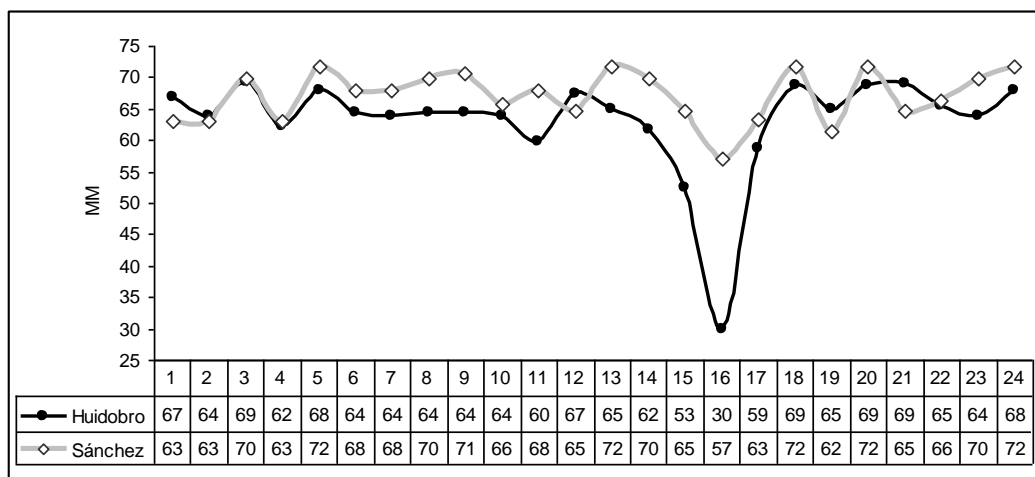
Tabla 7-23 'El polo', primera comparación de los puntos de referencia

La segunda tabla incluye otro grupo de cinco pianistas, esta vez con la menor diferencia entre el compás 1 y el 18.

Pianista	Velocidades				Mini Gráfico	Diferencia Bar 18 - A
	A (Bar 1)	Bar 16	A' (Bar 17)	Bar 18		
Montiel	66.68	33.56	52.20	66.26		-0.43
Baselga	62.38	45.73	54.40	62.26		-0.12
Hamelin	66.12	38.08	50.69	66.22		0.10
Baytelman	55.57	24.75	45.09	55.91		0.34
Kyriakou	53.65	33.87	52.13	54.04		0.39

Tabla 7-24 'El polo', segunda comparación de los puntos de referencia

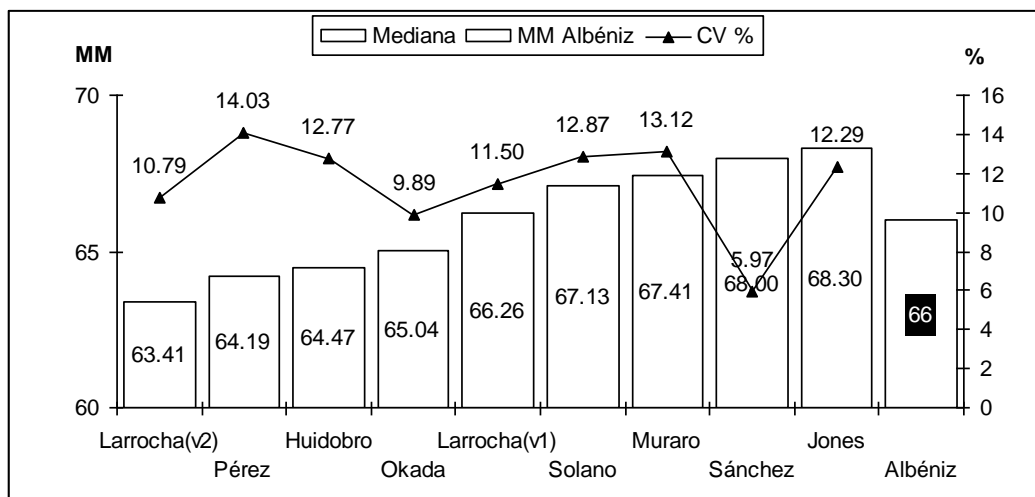
Leopoldo Querol es el único de todos los intérpretes del grupo que no tiene un descenso en la velocidad al contrastar el punto A con el A'. Por otro lado, la versión de Ángel Huidobro contiene un declive muy marcado hacia el final de la introducción. La siguiente gráfica muestra el contorno metronómico generado a partir de las marcas metronómicas de dichas versiones.



Gráfica 7-25 'El polo', Huidobro contra Sánchez

Ambas versiones ofrecen un diseño similar durante todo el fragmento. La diferencia más notable se observa en el compás 16, donde Huidobro desciende 23 MM en relación con el compás anterior para recuperar 29 MM en el compás 17. Recalcamos que Albéniz no ofrece ninguna señal gráfica o indicación escrita que señale una pausa o un descenso del *tempo* entre los compases 16 y 17; sin embargo, el discurso musical sugiere a ciertos pianistas, además de Solano, que ese específico lugar requiere un punto de inflexión.

Antes de finalizar, quisiéramos comentar que, en la interpretación de Rosa Torres-Pardo existe una variación en el acorde que suena en el octavo compás (toca *solb*). Sin embargo, no sabemos si es un error casual —su versión proviene de una grabación en directo— o una errata en la partitura en la que la pianista basó su lectura, pues el embalaje del disco no especifica la edición que utilizó⁵⁵.



Gráfica 7-26 'El polo', mediana de los compases 1-24, versiones representativas

⁵⁵ En ese sentido, es conveniente decir que Martínez Burgos analiza el acorde correcto de dicho compás como $V_+^{79\#}i$ en *fa* menor, esto lo deduce al ordenar las notas del acorde de la siguiente manera [*do*] *mi*⁷⁹ *sol* *si*^b *re*[#] eso teniendo en cuenta que la nota pedal es *fa* y que el *mi*⁷⁹ está escrito por Albéniz como *fab*. Aunque pensamos que pudiera cifrarse también como $>VII_+^{79b}i$ en *fa* menor. Para mayor información sobre la nomenclatura usada por este musicólogo véanse las páginas 39-42 de su tesis doctoral y, sobre el análisis del fragmento comentado en este párrafo, consúltese la página 462 de dicho trabajo. M. Martínez Burgos, *Isaac Albéniz: la armonía...*,

En esta pieza, el gráfico 7-26 revela que la mediana correspondiente a la primera versión de Larrocha es igual a la marca metronómica dada por el compositor.

7.4.9 Lavapiés

Martínez Burgos considera que el primer segmento temático del tema 1º, en esta pieza está comprendido por los compases 1 y 21⁵⁶. Sin embargo, el extracto de audio escogido corresponde a los compases 1 al 14, pues para nosotros pianísticamente, y sin considerar la totalidad del material de ‘Lavapiés’, el primer compás es una brevísima introducción y el primer fragmento temático va del segundo compás al decimotercero. Ya en el compás catorce empieza otro motivo, ahora en la mano izquierda.

En ese sentido, nos interesaba indagar cuántos pianistas se apegaban a la indicación de Albéniz y cuántos interpretaron el calderón del primer compás que aparece en el segundo tiempo. Para ello, primero investigamos la mediana del fragmento y las velocidades del primer y segundo compás, además de su diferencia, para conocer cuánto se demoraron los intérpretes en ese primer compás, en comparación con los 13 compases restantes. El punto A fue asignado al compás 2 y el A’ al compás 14.

Ce morceau doit être joué avec allégresse et librement
M.M. ♩ = 84 Allegretto bien rythmé mais sans presser

f e très brillant *ff* *mf* *mf*

Red. sonore *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.*

Ejemplo musical 7-9 ‘Lavapiés’, compases 1-4

Dentro de la siguiente tabla podemos observar tres grupos de pianistas que definen los límites y la tendencia central al momento de interpretar metronómicamente el primer compás de cada versión. Llama la atención, el *tempo* extremo situado en los 26.13 MM de la versión de Sally Christian que contrasta con la duración del segundo compás y con la mediana de fragmento, ambos situados en los 71.56 MM. Aunque Aldo Ciccolini también presenta una velocidad baja en el primer compás, a diferencia de Christian, su lectura del fragmento tiene un coeficiente de variación pequeño que le ayuda a enfatizar la presencia del calderón en el compás inicial.

En la segunda categoría, aparecen Gustavo Díaz-Jerez y Jean François Heisser, quienes presentan unos tiempos moderados en relación con la duración del primer compás y con la mediana. El tercer bloque incluye algunos artistas que parecen olvidar que existe un calderón al inicio de la pieza. Sobre todo Sergio

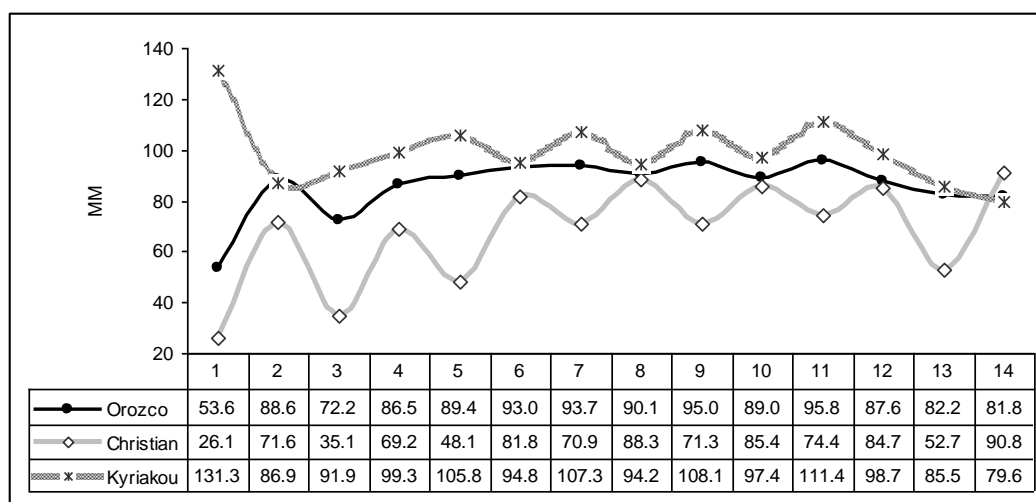
⁵⁶ M. Martínez Burgos, *Isaac Albéniz: la armonía...*, p.477.

Peña y Rena Kyriakou que, de manera inusual, ejecutaron el primer compás 33.85 MM y 44.32 MM por arriba de la velocidad del segundo compás, respectivamente.

Cat	Pianista	Bar 1	A	A'	Med	CV %	A – Bar 1	Med - Bar 1
1	Christian	26.13	71.56	90.80	71.56	23.58	45.43	45.43
	Ciccolini	31.65	73.97	79.74	79.28	9.53	42.33	47.64
	Larrocha(v3)	37.44	81.97	83.17	82.12	12.59	44.53	44.69
	Jones	38.99	88.39	93.04	93.12	6.50	49.39	54.12
2	Orozco	53.55	88.55	81.85	88.98	7.33	35.00	35.43
	Díaz-Jerez	54.55	86.26	90.18	86.26	15.62	31.71	31.71
	Heisser(2v)	54.65	81.22	70.67	90.18	12.23	26.57	35.54
	Fukuma	54.69	89.09	90.74	89.63	14.56	34.40	34.95
3	Pinzolas	90.62	99.92	71.86	94.58	13.76	9.31	3.96
	Pizarro	93.04	90.18	101.64	97.33	11.99	-2.85	4.29
	Peña	108.09	74.24	64.47	81.12	12.93	-33.85	-26.97
	Kyriakou	131.25	86.93	79.65	97.35	9.84	-44.32	-33.90

Tabla 7-25 ‘Lavapiés’, valores de versiones representativas

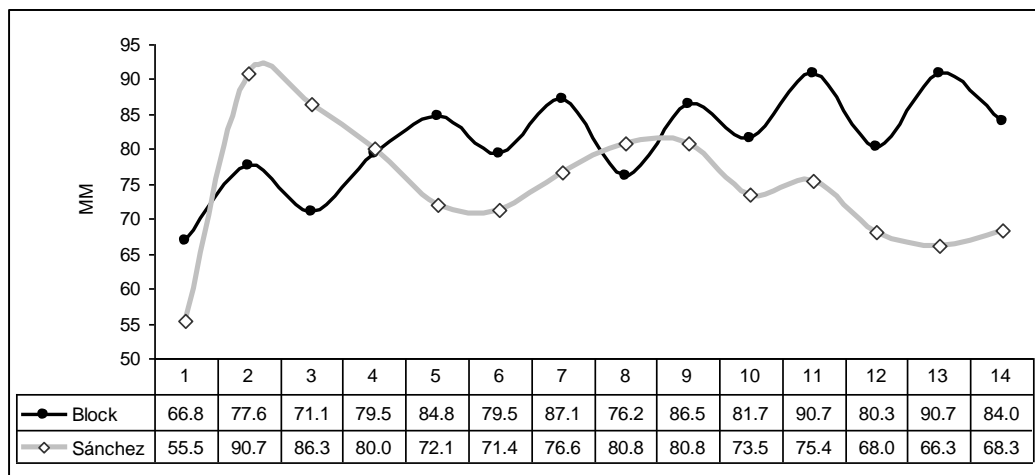
La gráfica siguiente contiene las tres versiones representativas de la tabla anterior que corresponden a las grabaciones de Sally Christian, Rafael Orozco y Rena Kyriakou. Obsérvese que los patrones extremos, en este caso pertenecientes a Christian y Kyriakou, parecen contraponerse mientras el patrón moderado de Orozco pasa entre ellos.



Gráfica 7-27 ‘Lavapiés’, versiones representativas de cada categoría

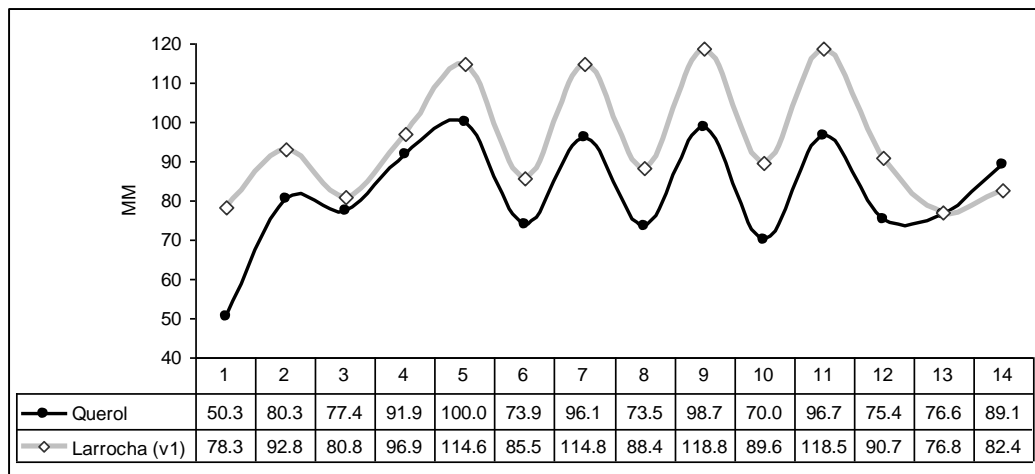
El registro de Michel Block se encuentra entre las versiones singulares de esta pieza, ya que durante el fragmento tomado en cuenta hace un paulatino aumento de velocidad que va desde los 66.82 MM del primer compás hasta los 84.01 MM del compás 14, donde alcanza finalmente el tiempo metronómico recomendado por el compositor. A su lado, podemos contraponer la grabación de Esteban Sánchez, pianista que presenta una tendencia a disminuir a través del fragmento musical escogido, ya que toca el segundo compás a una velocidad de

90.74 MM y, a partir de ahí, desciende hasta los 68.32 MM. La comparación entre ambas interpretaciones se puede observar en la siguiente gráfica.



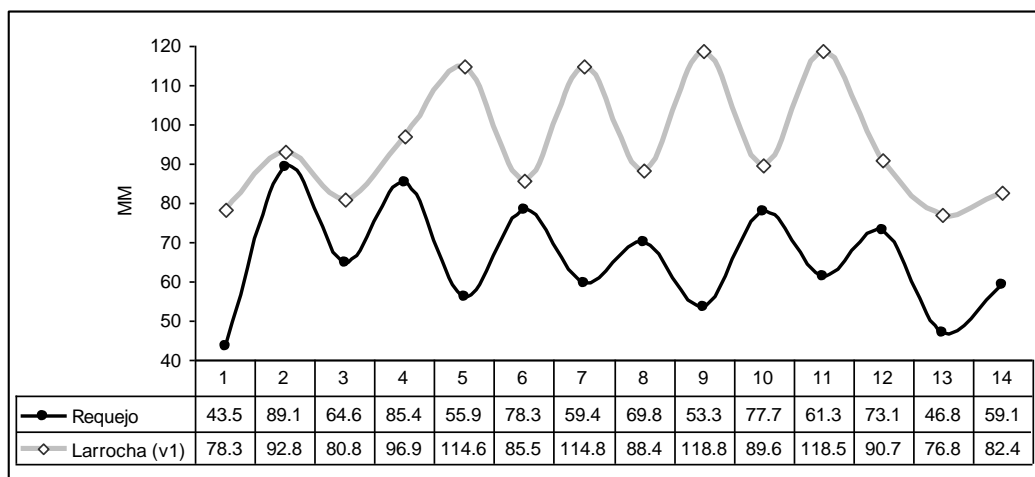
Gráfica 7-28 'Lavapiés', comparación Block contra Sánchez

La primera versión de Alicia de Larrocha presenta un diseño zigzagueante que, sin embargo, no suena mal auditivamente debido a la consistencia del modelo, el cual moldea de manera lógica el fraseo musical del tema A (gráfica 7-29). Gracias al tipo de análisis que exponemos es posible saber que, por ejemplo, Leopoldo Querol realiza un movimiento similar aunque a una velocidad promedio menor.



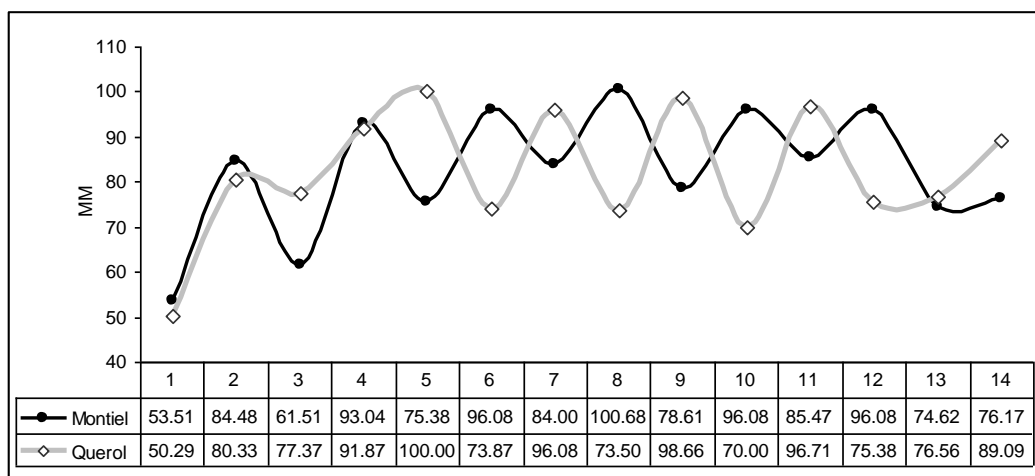
Gráfica 7-29 'Lavapiés', comparación Querol contra Larrocha (versión 1)

Por otro lado, curiosamente la grabación de Ricardo Requejo también hace una melodía zigzagueante pero acelerando los compases pares (gráfica 7-30), movimiento que resulta contrario a lo realizado por Larrocha y Querol, que apuran los impares (gráfica 7-29).



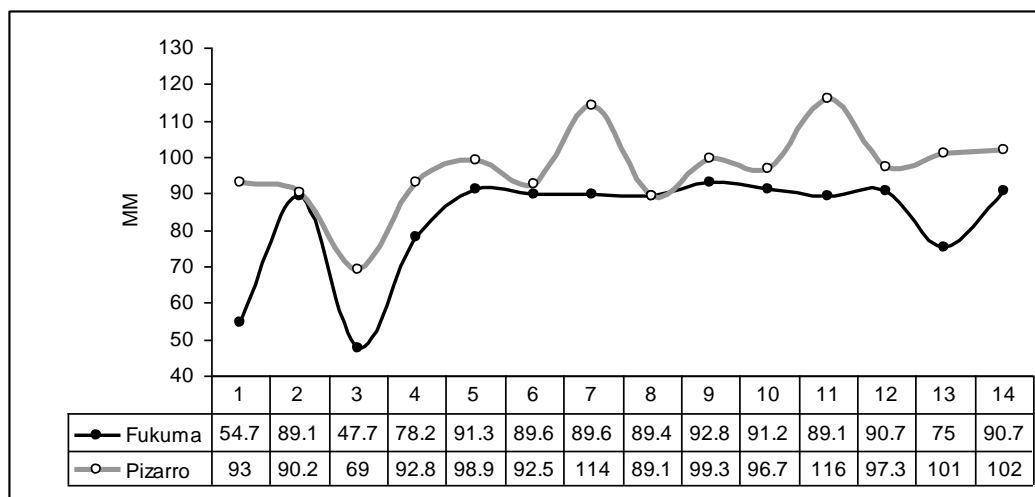
Gráfica 7-30 ‘Lavapiés’, comparación Requejo contra Larrocha (versión 1)

En la gráfica 7-31, que compara los patrones de las versiones de Marisa Montiel y Ricardo Querol, se puede apreciar con mayor claridad el modelo desfasado de ambos tipos de propuestas de interpretación, al obtener estos dos pianistas una velocidad metronómica promedio similar.



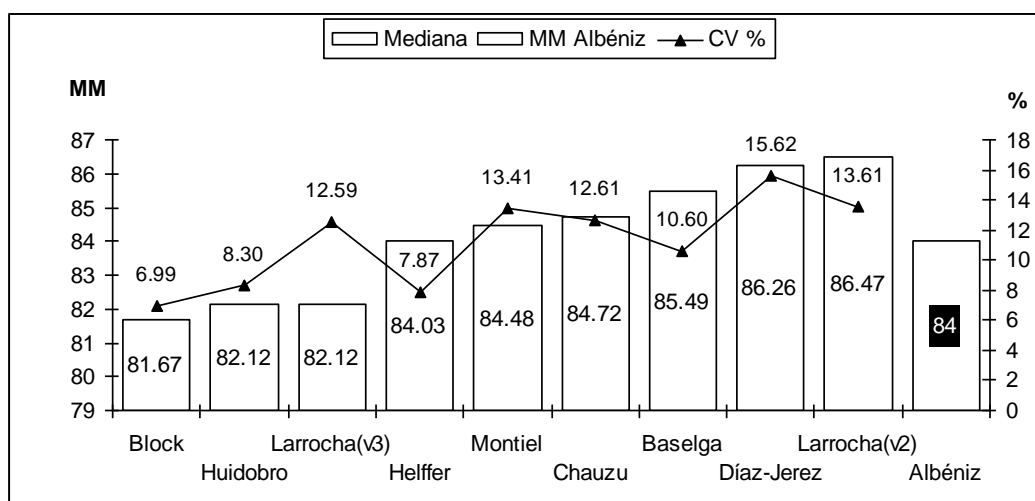
Gráfica 7-31 ‘Lavapiés’, comparación Montiel contra Querol

Por último, se ha detectado un grupo de pianistas que presenta una velocidad baja en el tercer compás. De entre ellos, quisiéramos destacar la grabación de Kotaro Fukuma ya que realiza una pausa en dicho compás y, ello se diferencia con la estabilidad metronómica mantenida entre los compases 5 y 12 de su versión. Por otra parte, Pizarro omite de su interpretación el calderón en el primer compás pero, curiosamente, disminuye la velocidad en el tercer compás y eso contrasta además con las crestas de los compases 7 y 11.



Gráfica 7-32 'Lavapiés', Fukuma contra Pizarro

En esta pieza para calcular la mediana y el coeficiente de variación se ha considerado el inicio del fragmento a partir del segundo compás ya que, el primer compás tiene un calderón que influiría en la longitud temporal de ese compás y afectaría gravemente el cálculo del promedio de la velocidad metronómica del trozo seleccionado (Compases tomados en cuenta 2 a 14).



Gráfica 7-33 'Lavapiés', mediana de los compases 2-14, versiones representativas

De manera muy específica, debemos decir que fue complicado analizar la versión de Ricardo Requejo debido a la lentitud con la que el pianista ejecuta ciertos saltos, circunstancia que agrega tiempo extra y dificulta la colocación de las marcas. Asimismo, fue incómodo trabajar con la grabación de Ángel Solano ya que la afinación del piano está un poco baja de tono.

7.4.10 Málaga

En esta pieza se han tomado los primeros veinte compases, que corresponden al primer segmento del tema (16 compases) y la primera frase del segundo segmento temático. Debemos decir que con respecto a la sensación de

introducción de los primeros 16 compases, Martínez Burgos señala: «"Málaga" es de las pocas piezas de la *Iberia* que comienza directamente exponiendo el tema 1ª. No obstante, hay que advertir que el peso específico del tema 1ª es menor que el de 1ºb, por lo que contiene cierto carácter introductorio»⁵⁷.



Ejemplo musical 7-10 'Málaga', compases 1-4

'Málaga', al igual que 'El polo', nos permite estudiar la manera en que los pianistas separan los dos segmentos temáticos. En la siguiente tabla aparece la duración metronómica de los compases 1, 15, 16, 17 y 18 de algunas versiones representativas ordenadas en tres categorías: a) las que muestran la mayor diferencia negativa entre el punto A y el A', b) aquellas con un *tempo* similar para ambos inicios temáticos y, c) las que exhiben un resultado positivo al sustraer los valores de los dos puntos a considerar. La última columna, situada a la derecha de la tabla, contiene la diferencia de la resta de las marcas metronómicas de los compases 1 y 17.

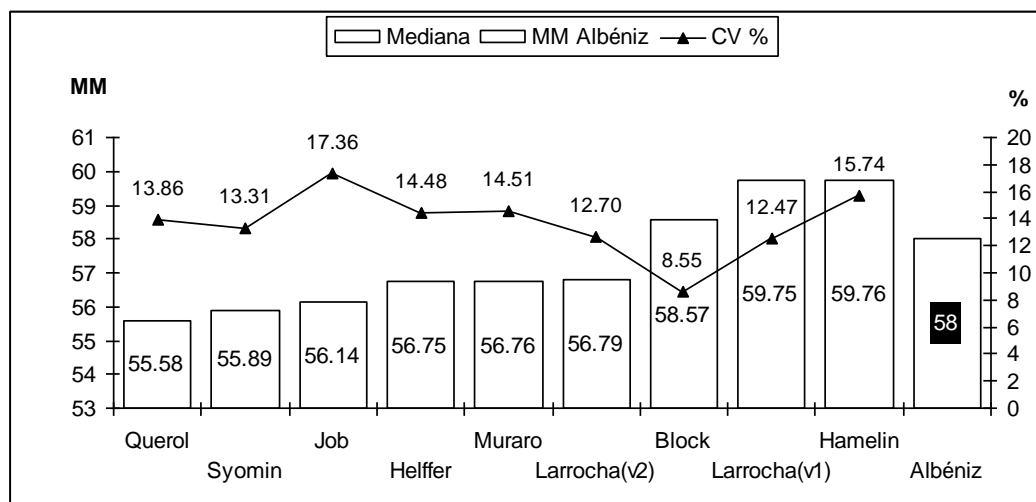
Cat	Pianista	Compás					Mini Graf	Dif A' - A
		(A) 1	15	16	(A') 17	18		
a	Christian	54.40	46.56	19.14	41.02	54.40		-13.38
	Pinzolas	50.53	49.69	29.20	37.72	54.54		-12.80
	Pizarro	49.22	54.98	29.20	36.65	50.83		-12.57
b	Block	59.77	56.79	40.13	58.58	58.55		-1.19
	Fukuma	52.20	52.20	27.06	52.36	54.43		0.16
	Huidobro	51.00	50.85	30.44	51.76	61.17		0.76
	Díaz-Jerez	39.56	57.29	24.29	40.58	51.76		1.02
c	Sánchez	46.77	53.06	31.90	55.27	47.20		8.50
	Orozco	43.02	49.22	32.86	52.50	51.04		9.48
	Unwin	44.18	50.34	28.05	54.24	55.48		10.06

Tabla 7-26 'El polo', versiones representativas en tres categorías

Por un momento, nos gustaría enfocar la atención en los diminutos gráficos contenidos en la tabla 7-26. Como se puede observar en el mini gráfico de la grabación de Kotaro Fukuma, su versión genera un diseño bastante estable ya que, a excepción del compás 16, el resto de los compases mantiene una velocidad similar. Por otro lado, el registro de Sally Christian muestra un valor disímil entre los inicios temáticos y la concordancia metronómica aparece en los compases 1 y 18 que muestran la misma velocidad. Por último, el diseño de la

⁵⁷ M. Martínez Burgos, *Isaac Albéniz: la armonía...*, p. 508.

versión de Unwin está desbalanceado, pero en el sentido inverso que el de Christian, ya que la velocidad aumenta entre el compás 1 y 16 con una diferencia de más de 10 MM. Por lo que, estos mini gráficos son de gran ayuda para tener una idea inmediata del contorno que presenta este grupo de pianistas.



Gráfica 7-34 'Málaga', mediana de los compases 1-20, versiones representativas

En relación con la gráfica anterior, es llamativo que sólo tres intérpretes sean los que igualen o superen la indicación metronómica en esta décima pieza de la colección. La mediana del grupo se encuentra en los 52 MM, 6 MM por debajo de lo recomendado por Albéniz; esto quizá se deba, en parte, a las dificultades que presenta el fragmento ocasionadas por la gran cantidad de mordentes, adornos y silencios.

Asimismo, es probable que los pianistas estén más interesados en hacer algo con el fraseo y la dinámica de este primer segmento del tema. Ello lleva a una variedad de soluciones: por ejemplo, Requejo realmente hace los silencios pero ello le impide lograr un amplio crescendo⁵⁸. Baselga ofrece la versión más limpia, aunque le pasa lo mismo que a Requejo, no logra o quizá no está dentro de sus intenciones el construir una gran sonoridad.

Por otro lado, Michel Block hace un crescendo gradual que funciona y acumula bastante fuerza; sin embargo, el inicio del segmento 1ºb parece demasiado sonoro para las indicaciones que aluden a esa frase “dolce ma sonoro” y “ma non forte”, ambas dadas por Albéniz. En esa misma línea, Esteban Sánchez consigue un crescendo efectivo, en parte gracias al uso del pedal, que desemboca en una sonoridad adecuada al segundo fragmento⁵⁹.

7.4.11 Jerez

Esta penúltima pieza, presenta un problema del que pocos intérpretes se han percatado y, quizá por esto, no lo han considerado y aceptado como un reto a

⁵⁸ Desde la perspectiva del análisis, los silencios permitieron distinguir y marcar fácilmente los inicios de compás en la visualización de la onda sonora.

⁵⁹ Por el contrario, la masa sonora y la desaparición de silencios por el uso del pedal complican la colocación de los pulsos por medio de la visualización de onda en esta versión.

Estas escalas conllevan la dificultad agregada de los acordes o notas que concuerdan con el principio de cada grupo de triples corcheas. Por otro lado, la mano izquierda también es complicada ya que requiere un movimiento muy rápido del pulgar al tocar la línea melódica del tenor en conjunción con los acordes de décima.

Para el análisis del extracto de audio, en el caso de esta pieza hemos tomado los diez primeros compases que corresponden a la exposición del tema (cs. 1-9) y el primer compás de la repetición del mismo una octava más arriba (cs. 9-17). Como dice Martínez Burgos «el tema 1º es una elaboración sobre el giro frigio *la-sol-fa-mi*»⁶⁰, creemos que por ese motivo y debido a lo amplio del tema 2º, la velocidad de los pianistas debería apegarse lo más posible al metrónomo indicado por el compositor, para evitar una duración superior a los diez minutos que haga que la pieza realmente parezca un “bolero aburrío”, no por su factura, sino por la lentitud de ejecución y por la desconexión de las frases del segundo tema ocasionada por un *tempo* muy bajo.

Sabemos bien que, pedir a los pianistas algo como igualar la marca de Albéniz es un reto grande. Esto es complicado por la dificultad pianística de ‘Jerez’ donde se conjugan escalas con acordes que requieren a la vez movimientos rápidos de pulgar, haciendo de esta pieza una obra difícil desde el punto de vista mecánico. No obstante, así como los intérpretes han superado las dificultades de ‘Lavapiés’, creemos que pueden vencer las complicaciones técnicas de esta décima pieza de la colección y otorgarle un mayor movimiento, pues el compositor ya se encargó de darle un toque arcaico y profundo por medio de las relaciones armónico-melódicas.

Curiosamente, varios pianistas del grupo presentan versiones rápidas en todas las piezas excepto en ‘Jerez’ y, ello indica que, el *tempo* escogido por ellos corresponde a una concepción interpretativa más que a una dificultad técnica insuperable. Este es el caso, por ejemplo, del ruso Eduard Syomin, quien debe tener una idea diferente de la pieza, mucho más reposada que en el resto de fragmentos, lo que lleva a adoptar una velocidad cuya mediana se sitúa en los 63.02 MM, 12 puntos metronómicos por debajo de lo escrito en la partitura.

En relación con su versión integral, ese tiempo metronómico resulta atípico al contrastar dicho resultado con las velocidades vertiginosas que Syomin logra en la mayoría de las piezas; esto se puede apreciar en la siguiente tabla, donde los valores negativos de la resta indican cuán rápido toca respecto a lo indicado por Albéniz. Aún en piezas como ‘Almería’, ‘Triana’ y ‘Málaga’ sus marcas se aproximan bastante a la referencia. Por tanto, creemos que el *tempo* adoptado específicamente para ‘Jerez’ por este músico fue escogido de manera premeditada en respuesta al carácter de la pieza.

Pieza	Marcas metronómicas			
	Albéniz Partitura	Grupo Mediana	Syomin Mediana	Diferencia
Evocación	Allegretto	92.32	108.62	-16.3
Puerto	Allegro	114.52	124.58	-10.06
Corpus	Allegro	115.3	175.19	-59.89
Rondeña	116		120.49	-4.49
Almería	72		70.38	1.62

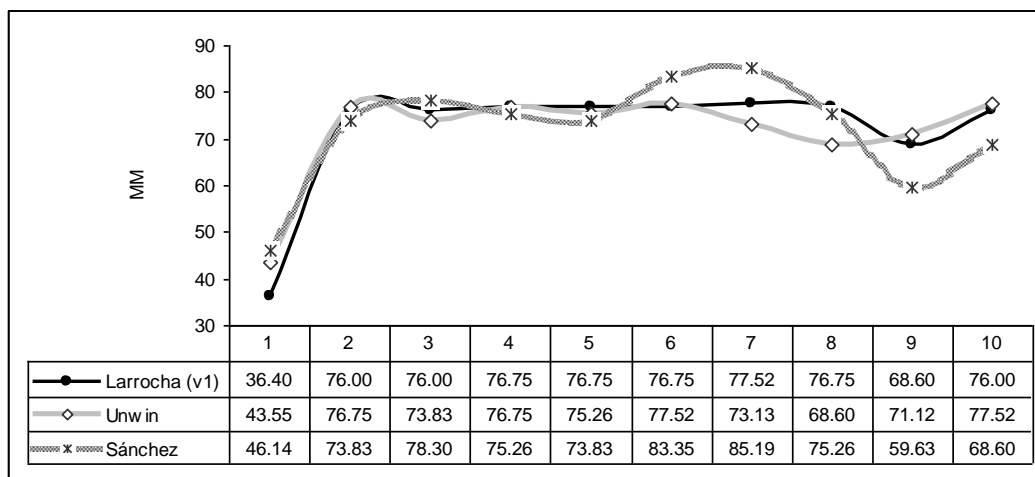
⁶⁰ M. Martínez Burgos, *Isaac Albéniz: la armonía...*, p. 522.

Triana	94	92.94	1.06
Albaicín	60	82.03	-22.03
Polo	66	86.14	-20.14
Lavapiés	84	94.83	-10.83
Málaga	58	55.89	2.11
Jerez	76	63.02	12.98
Eritaña	84	102.08	-18.08

Tabla 7-27 La versión de Syomin frente a los valores de referencia

Sin embargo, eso es justamente lo que ha hundido en el olvido esta pieza, es decir, la decisión de los intérpretes de no respetar la velocidad metronómica indicada por el compositor. La consecuencia de ello, es que este trozo de la colección casi no aparece en recitales de piano y existen muy pocas grabaciones de él⁶¹. No obstante, estamos seguros que cuando los pianistas sean conscientes del error, lo corrijan y las grabaciones reflejen el tiempo metronómico correcto, ‘Jerez’ mostrará más claramente la maestría musical con que Albéniz sintetiza la cadencia andaluza y sus largas frases melódicas recobrarán su belleza.

No obstante, antes de que eso ocurra, en este trabajo analizamos la tradición interpretativa relacionada con esta pieza y registrada en 38 versiones integrales. En ese sentido, es conveniente decir que la primera grabación de Alicia de Larrocha puede considerarse como modélica, ya que mantiene el *tempo* del compositor en varios de los compases con una mediana de 76.75 MM. Además, creemos que esta versión propone una atmósfera estática por medio de la estabilidad rítmica y ello le permite a la pianista recrear esa lejanía “aburrida” sin tener que recurrir a una velocidad metronómica lenta.



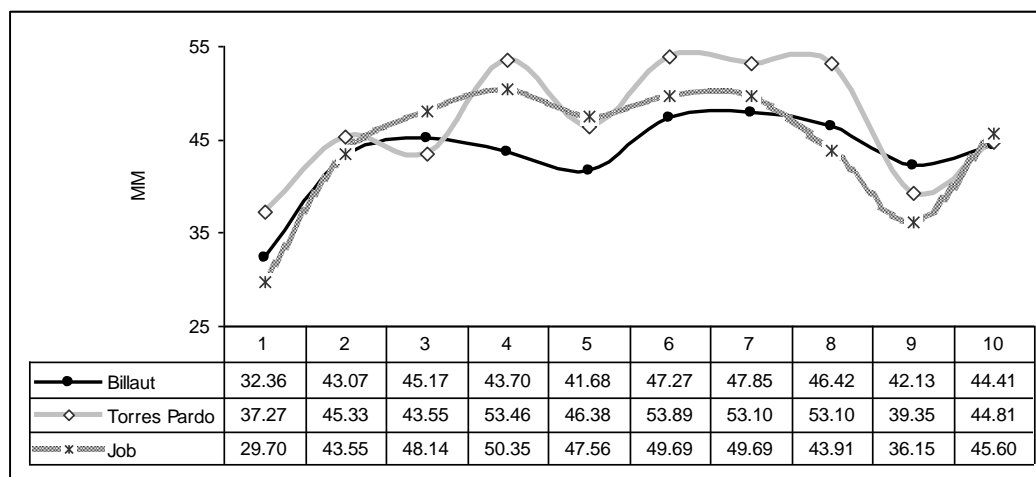
Gráfica 7-35' Jerez', comparación entre Larrocha (v1), Unwin y Sánchez

Nicholas Unwin se mantiene un poco por debajo de la indicación al marcar una mediana situada en los 75.26 MM. Curiosamente, la versión de Esteban Sánchez obtiene una mediana idéntica que Unwin, sin embargo, el mayor coeficiente de variación 10.18 %, en comparación al 4.18 % de Unwin, está en

⁶¹ Según el estudio realizado sobre los registros por pieza, «“Triana” aparece en primer lugar con 63 registros parciales, seguida por “Evocación” en segundo término y por “El Puerto” que ocupa la tercera posición. Los dos últimos cuadernos son los que tienen menos registros y, en último lugar, se encuentra “Jerez” como la pieza menos grabada con tan solo tres registros parciales». En: A. Pérez Sánchez, “La presencia de *Iberia*...”, p. 234.

concordancia con un contorno metronómico más amplio, que se puede apreciar en la gráfica.

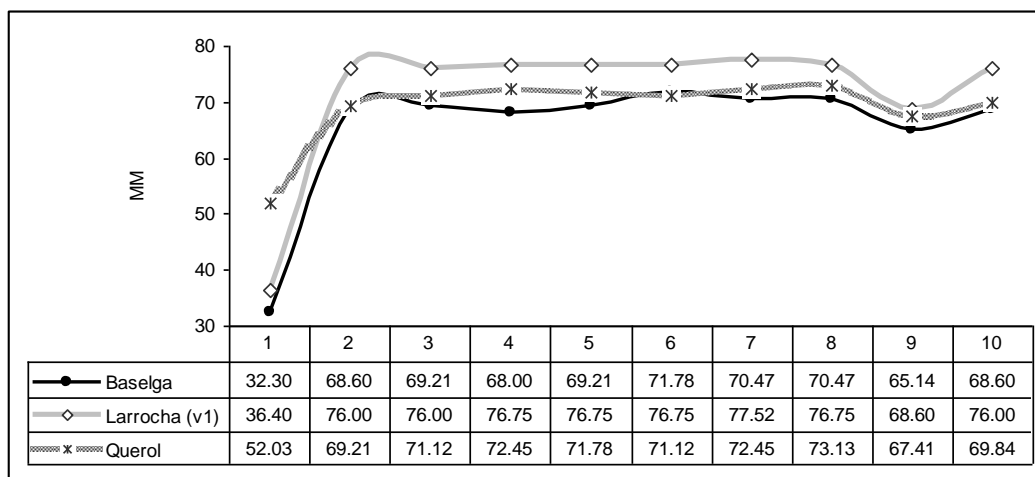
Incluimos también una gráfica (7-36) con las tres versiones más lentas. Hervé Billaut, presenta una mediana de 44.41 MM. Rosa Torres-Pardo, también se explaya en su interpretación que marcó un valor central de 46.38 MM y un coeficiente de variación de 11.17 %. Asimismo, Bernard Job decide hacer una versión lenta que, tras el análisis del fragmento inicial, contabilizó una mediana de 47.56 MM. Estas grabaciones se alejan de la referencia albeniziana en poco más de 29 MM.



Gráfica 7-36 'Jerez', comparación entre Billaut, Torres-Pardo y Job

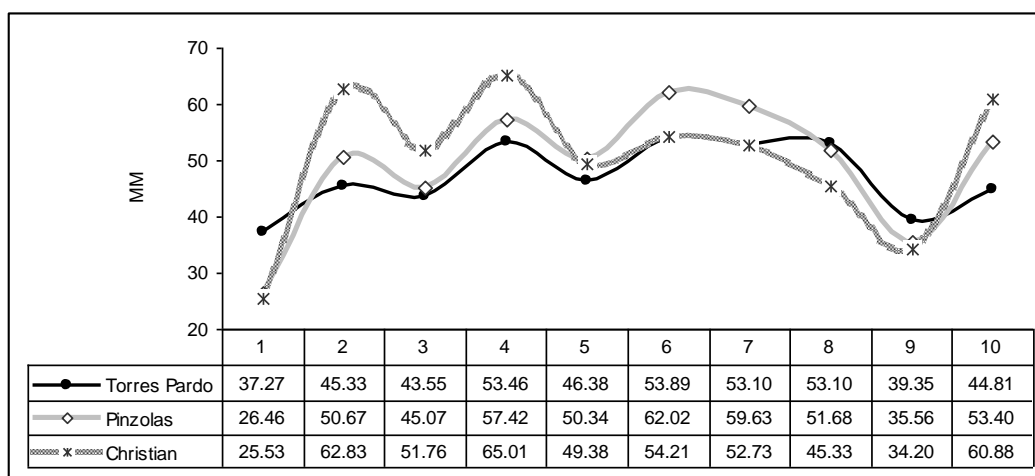
Formalmente, la primera frase del tema A sería hasta el compás nueve. Pero, para nuestra búsqueda del tiempo metronómico promedio adoptado por los pianistas, hemos tomado el segmento comprendido entre los compases 2 y 10. Ello se debe a que, el primer compás contiene un calderón que otorga libertad al intérprete y, al tener el tema una anacrusa, decidimos que el *tempo* es estable desde el segundo compás; por tanto la cuenta termina en el décimo compás y no en el noveno.

Por otro lado, las versiones que muestran el menor coeficiente de variación son las correspondientes a Leopoldo Querol (2.58 %), Miguel Baselga (2.72 %), y la primera versión de Alicia de Larrocha (3.57 %). En la gráfica 7-37 aparecen sus contornos metronómicos. De los resultados aportados por la estadística descriptiva encontramos que la interpretación de Larrocha y la de Baselga logran una exactitud en las marcas metronómicas iguales en los compases 2 y 9, el pianista con una marca de 68.60 MM igual para los puntos A y A' y la pianista con 76 MM para ambos puntos referenciales. En el gráfico se puede observar que a excepción del primer compás —que contiene un calderón—, los tres pianistas mantienen la estabilidad desde el segundo compás hasta el octavo, aunque en el noveno bajan un poco la velocidad para cerrar la frase.



Gráfica 7-37 'Jerez', comparación entre Baselga, Larrocha (v1) y Querol

En contraste, el otro grupo de tres pianistas: Torres-Pardo, Pinzolas, y Christian, muestran una inestabilidad metronómica pronunciada a lo largo de todo el fragmento (véase la gráfica 7-38).



Gráfica 7-38 'Jerez', comparación entre Torres-Pardo, Pinzolas y Christian

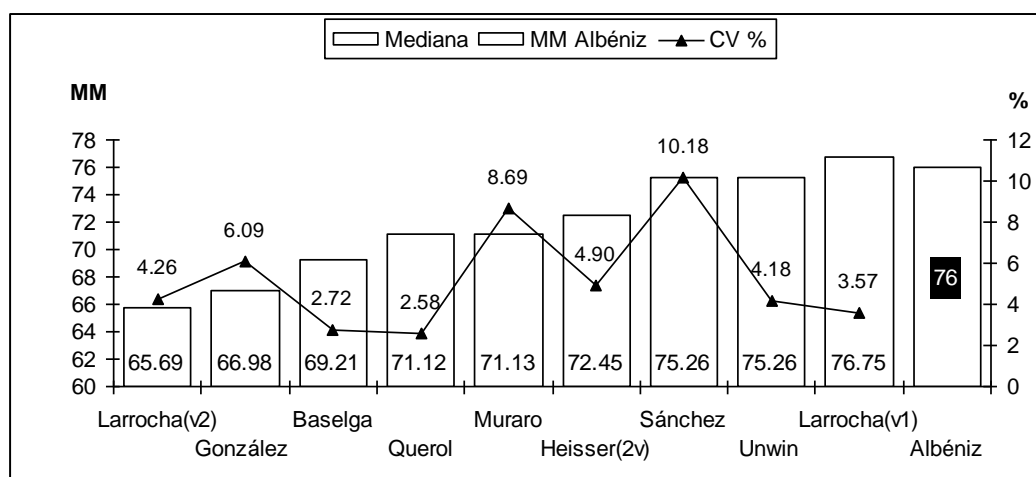
Como mencionamos antes, 'Jerez' tiene un calderón en el primer compás. En la siguiente tabla mostramos un grupo de versiones representativas escogidas a partir de la duración de ese compás. La versión de Sergio Peña es la única que se puede diferenciar claramente del resto, pues la diferencia entre los valores de los compases 1 y 2 es de tan sólo 1.92 MM, lo que indica que no realiza el calderón.

Grupo	Pianista	Bar 1	A	Med	C.V. %	A – Bar 1	Med – Bar 1
1	Christian	25.53	62.83	52.73	18.07	37.30	27.20
	Pinzolas	26.46	50.67	51.68	15.46	24.21	25.22
	Ciccolini	26.73	51.68	52.38	6.62	24.95	25.65
	Job	29.70	43.55	47.56	9.73	13.85	17.86
2	Larrocha(v1)	36.40	76.00	76.75	3.57	39.60	40.35
	Montiel	37.23	63.13	62.00	9.16	25.90	24.77
	Muraro	37.25	66.42	71.13	8.69	29.17	33.88
	Jones	37.27	57.42	58.73	4.93	20.15	21.46

3	Huidobro	48.01	66.83	65.69	6.30	18.81	17.68
	Querol	52.03	69.21	71.12	2.58	17.19	19.09
	Peña	54.60	56.52	56.52	9.44	1.92	1.92
	Heisser(2v)	61.19	72.22	72.45	4.90	11.03	11.26

Tabla 7-28 'Jerez', valores estadísticos de versiones representativas

De las distintas grabaciones que conforman el grupo general, nos llamó la atención la interpretación de Nicholas Unwin, pianista que destaca dinámicamente el bajo sobre el resto del discurso musical entre los compases cuarto y décimo, contrapunto que no hemos escuchado en ninguna otra versión.



Gráfica 7-39 'Jerez', mediana de los compases 2-10, versiones representativas

La anterior gráfica contiene las marcas de los nueve pianistas que más se acercan al tiempo metronómico indicado por Albéniz. Nótese que casi todos los promedios temporales se mantienen por debajo de la referencia. No obstante, el restringido rango del coeficiente de variación está en concordancia con el carácter de la pieza⁶².

Creemos que la baja velocidad promedio del grupo es lo que ocasiona que 'Jerez' se alargue indefinidamente, llegando a durar la pieza hasta 13 minutos con 45 segundos, como ocurre en la versión de Hervé Billaut que resultó ser la más lenta de acuerdo a su duración total, con una velocidad metronómica promedio de 44.41 MM⁶³. Además, el que la mediana grupal se sitúe en $\text{♩} = 62$ MM puede ser una de las razones por las que este fragmento sea uno de los menos interpretados y grabados. No obstante, estamos seguros que, si los pianistas lograran vencer las dificultades y tuvieran en cuenta la indicación metronómica de $\text{♩} = 76$ MM dada por Albéniz, esta pieza recobraría su brío y, como consecuencia, sería programada con mayor frecuencia en recitales y grabaciones.

⁶² Además, debido al coeficiente de variación tan bajo que presentan estos pianistas, se ha tenido que colocar los valores de las medianas en la parte baja de las columnas.

⁶³ Esto contrasta con la duración de 7'30" que obtiene Querol y con los 8'38" de la primera versión de Larrocha, por citar dos ejemplos provenientes de las versiones con las duraciones más cortas.

7.4.12 Eritaña

En esta última pieza de la colección se tomó en cuenta el fragmento comprendido entre el compás 1 y 9. En primer lugar, es conveniente decir que ‘Eritaña’ presentó dos dificultades al momento de poner las marcas de compás en el programa visualizador: por un lado, la melodía es acéfala, estando implícito el pulso del primer tiempo del primer compás, la falta de dicho pulso inicial me obligó a cerciorarme, tanto auditiva como visualmente, de la exacta colocación de la marca en relación con la velocidad de la escala presente en dicho compás. En algunas versiones analizadas tuve que repetir el inicio varias veces hasta que mis sentidos, visual y auditivo, estuvieron satisfechos con la ubicación de esa marca preliminar.

Por otro, esta pieza está escrita en 3/4, sin embargo, entre los compases 6 y 7 aparece un tiempo agregado, aunque no existe indicación alguna que lo especifique (cambio de compás). Según la partitura pertenece al séptimo compás, no obstante, auditivamente, creemos que corresponde al sexto, por lo que fue agrupado con ese compás ya que, siguiendo el patrón de la melodía, la escala ascendente del inicio vuelve a aparecer hasta el séptimo compás. Esto no es complicado de estimar, tan sólo hace un poco más tardado el cálculo por medio del programa informático, al exigir un paso extra que implica convertir ese específico compás —que prácticamente está en 4/4— por separado para obtener la correcta marca metronómica.

Con respecto a la simetría del fragmento, queríamos ver cuántos pianistas respetaban la velocidad metronómica indicada por Albéniz. Para ello, en primer lugar debíamos seleccionar la longitud del segmento a ser analizado. Según Martínez, los primeros ocho compases corresponden a la primera frase del tema 1ª, y el compás nueve es el inicio de la segunda frase del mismo tema (compases 9-18)⁶⁴. Esto parece ser cierto armónicamente y se puede comprobar también auditivamente. Sin embargo, según el diseño pianístico, la correspondencia estructural parecería ser que, la frase inicial del tema 1ª iría del primer al sexto compás más el 1/4 añadido y la segunda frase va del séptimo compás al duodécimo.



Ejemplo musical 7-13 ‘Eritaña’, compases 1-3

En un principio, habíamos situado el punto A en el primer compás y el punto A’ en el noveno compás. Sin embargo, desde la perspectiva de los impulsos pianísticos era ilógico comparar una escala contra una serie de acordes. Al observar con detenimiento la partitura vimos que existe una cadencia que se repite

⁶⁴ M. Martínez Burgos, *Isaac Albéniz: la armonía...*, p. 552.

de forma idéntica en los compases 2 y 7. Ello nos hace pensar que, en realidad, el tema empieza en el compás 3 y 9, siendo los compases 1-2 y 6-7, una especie de cadencia con función de una “macro-anacrusa”. Por lo que decidimos situar el punto A en el tercer compás y el punto A’ en el noveno, para realizar una comparación equitativa desde una visión de la práctica pianística que nos llevase a saber la estabilidad del fragmento analizado en cada una de las 38 versiones.

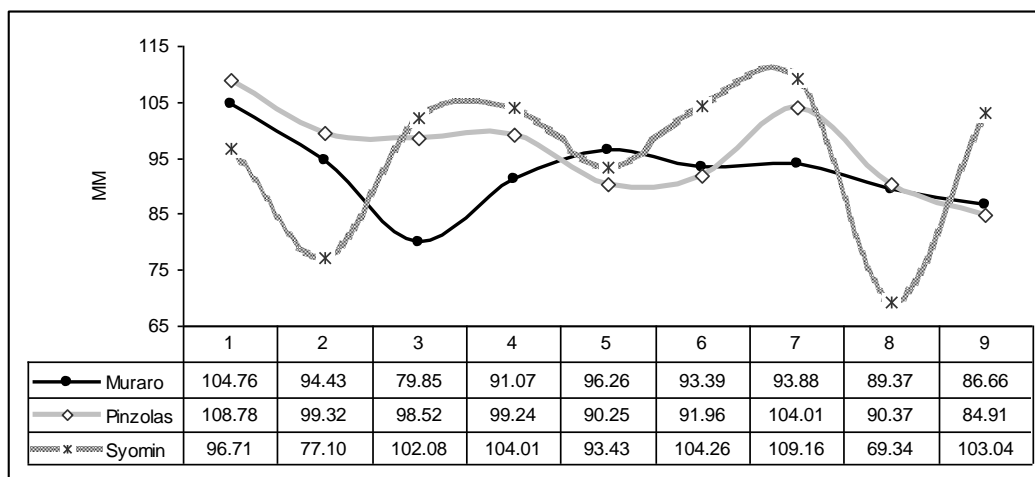
La tabla 7-29 presenta tres grupos de pianistas ordenados de acuerdo con la mayor o menor divergencia al contraponer dos módulos, el primero de ellos corresponde a la diferencia entre el compás 9 y el 3; el segundo concierne a la diferencia entre el compás 9 y el 1.

Grupo	Dif [I - II]	I	II	Pianista	Marcas Metronómicas		
		Dif A' - A	Dif A' - Ini		Inicial (c. 1)	A (c. 3)	A' (c. 9)
1	-24.91	6.81	-18.09	Muraro	104.76	79.85	86.66
	-23.81	-3.39	-27.20	Díaz-Frénol	99.44	75.63	72.24
	-22.11	1.46	-20.65	Pérez	98.75	76.64	78.10
	-20.92	2.41	-18.52	Helffer	96.71	75.79	78.19
2	-10.97	2.60	-8.37	Requejo	85.47	74.49	77.10
	-10.53	10.00	-0.53	Baselga	89.63	79.10	89.10
	-10.26	-13.61	-23.87	Pinzolas	108.78	98.52	84.91
	-9.48	4.04	-5.44	Baytelman	88.78	79.30	83.34
3	-2.26	1.06	-1.20	Fukuma	85.66	83.40	84.46
	-2.01	1.11	-0.90	Querol	83.80	81.79	82.91
	2.16	7.75	9.91	Block	87.10	89.26	97.01
	5.37	0.95	6.33	Syomin	96.71	102.08	103.04

Tabla 7-29 ‘Eritaña’, comparación entre compases claves de grabaciones representativas

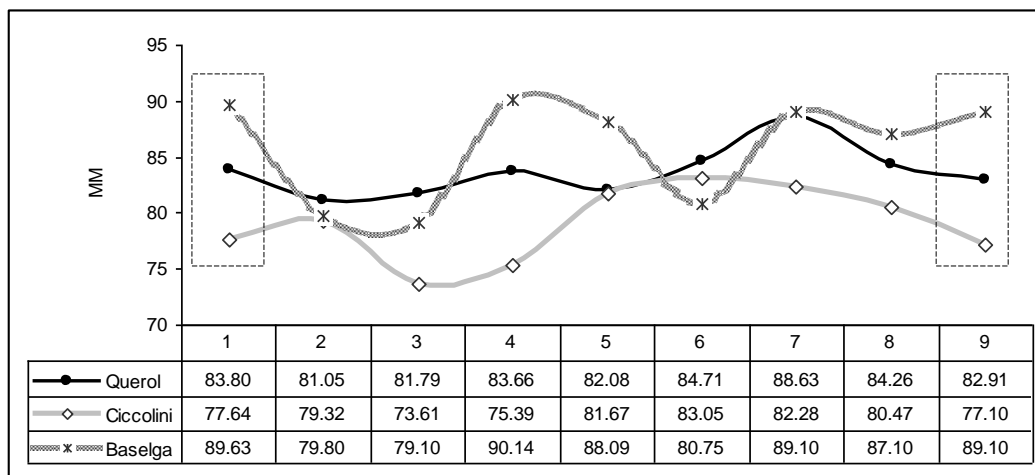
De entre ellos, hemos seleccionado tres pianistas cuyas interpretaciones muestran las posibles tendencias del grupo. En un extremo de dicha tabla aparece Roger Muraro, que obtiene una marca metronómica inicial bastante alta, en comparación a los puntos A y A’ e incluso mayor por poco más de 10 MM que el compás 7 que incluye una escala diatónica similar. En el otro extremo se sitúa Eduard Syomin, cuya grabación exhibe un modelo inverso ya que, el punto A como el A’, exponen una velocidad superior que el compás inicial; asimismo, el compás 7 alcanza un valor mayor que el compás 1. Dentro del grupo central, aparece la versión de Miguel Baselga, que presenta curiosamente una concordancia entre el compás inicial y el punto A’, así como también una marca parecida entre el compás 1 y 7. Sin embargo, ninguna de esas marcas concuerda con la del punto A.

La siguiente gráfica muestra los contornos de las versiones de Muraro y Syomin que hemos explicado en el anterior párrafo, además incluimos el patrón obtenido por Pinzolas.



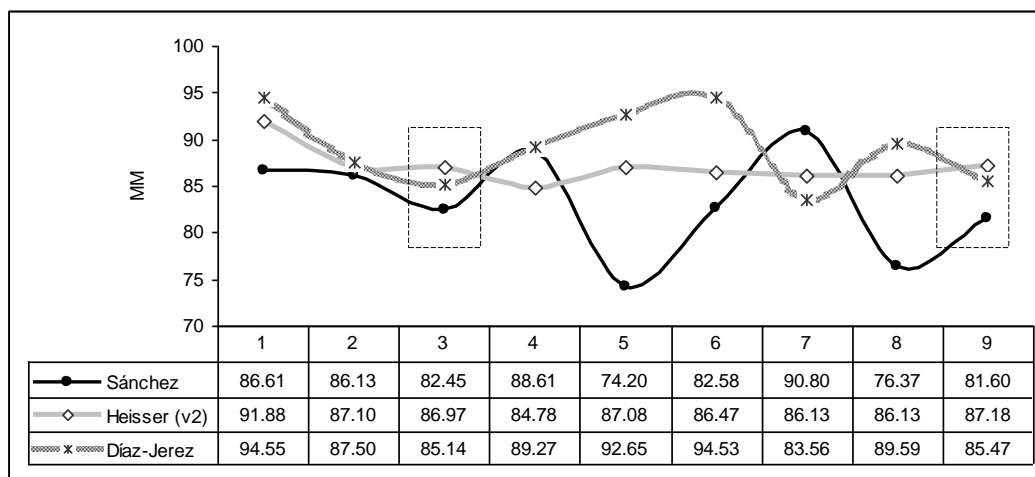
Gráfica 7-40 'Eritaña', comparación entre Muraro, Pinzolas y Syomin

Presentamos dos gráficas más, donde para ambos grupos el punto A' se sitúa en el compás 9. Existe un primer grupo de pianistas que arman el equilibrio del fragmento, consciente o inconscientemente, considerando el punto A como el primer compás. Esto se puede observar en la gráfica 7-41 ya que los tres intérpretes generan marcas metronómicas similares en los compases 1 y 9 (las cuales están encerradas en rectángulos para facilitar su identificación). Ello concordaría, con el análisis propuesto por Martínez Burgos.



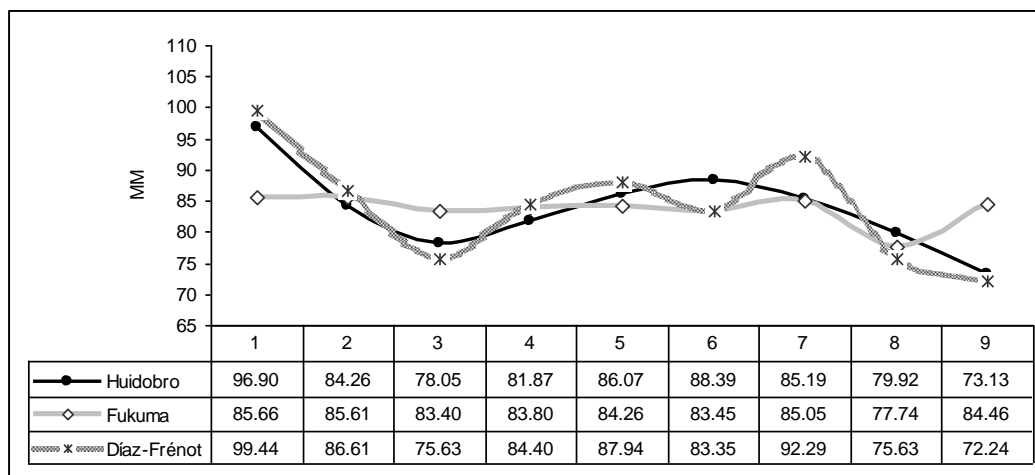
Gráfica 7-41 'Eritaña', comparación entre Querol, Ciccolini y Baselga

Dentro del segundo grupo aparecen quienes presentan el punto A en el tercer compás. Estos pianistas obtuvieron marcas similares entre los compases 3 y 9 dentro de la siguiente gráfica (7-42). Ello concuerda con nuestra propuesta estructural derivada de la similitud de material desde una perspectiva pianística.



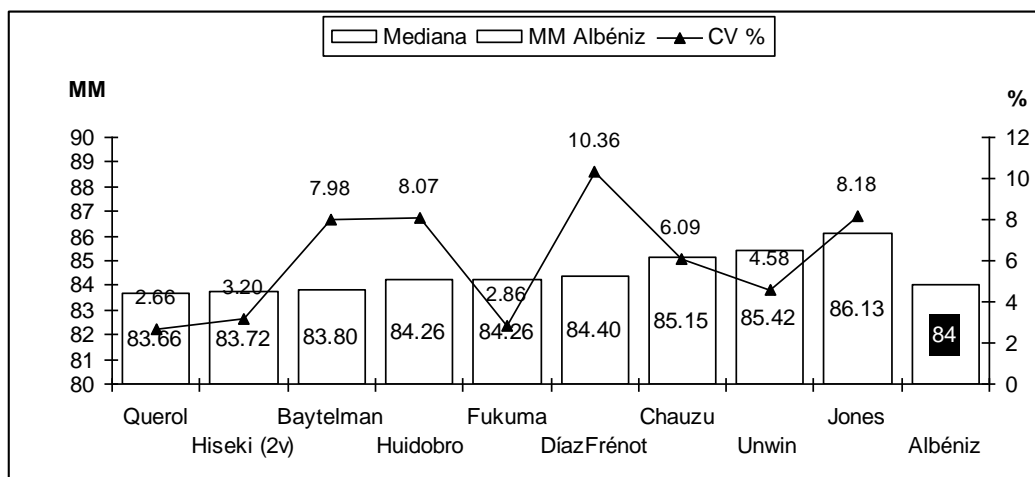
Gráfica 7-42 'Eritaña', comparación entre Sánchez, Heisser (v2) y Díaz-Jerez

Asimismo, presentamos una gráfica (7-43) con los tres registros cuyas medianas se acerca más a la $\text{♩} = 84$ MM indicada en la partitura, situadas dentro del ámbito temporal que encierra a las 38 grabaciones analizadas. Las versiones de Huidobro y Díaz-Frénót exhiben un movimiento metronómico descendente a lo largo de los nueve compases. Por el contrario, Kotaro Fukuma logra una estabilidad metronómica al mantenerse en lo recomendado por Albéniz. Conforme al fragmento analizado, su versión es la mejor desde el punto de vista metronómico, al contabilizar una mediana situada en los 84.26 MM, un coeficiente de variación de 2.86 % y consecuentemente una similitud entre los compases A y A'.



Gráfica 7-43 'Eritaña', versiones cuya mediana concuerda con la indicación albeniziana

Por último, en la gráfica 7-44 aparecen los intérpretes que más se acercan a la marca metronómica dada por el compositor. Se observa que Huidobro, Fukuma y Díaz-Frénót obtuvieron una velocidad media situada en los 84 MM; No obstante, la versión del pianista japonés está más acorde con la precisión rítmica que demanda este fragmento musical al presentar un CV bastante reducido en comparación a los otros dos pianistas.



Gráfica 7-44 Mediana de los compases 1-9 de 'Eritaña'

7.4.13 Resumen de resultados parciales

En este corto apartado, incluimos una tabla que muestra a los pianistas que obtuvieron un tiempo metronómico promedio similar a la mediana general en el primer cuaderno, e igual a la marca metronómica señalada por el compositor en el resto de cuadernos. Además, el coeficiente de variación aparece como guía de la amplitud del contorno metronómico, siendo así que un mayor porcentaje indica la tendencia hacia una mayor separación de la velocidad de referencia.

Pieza	Marca Metronómica		Pianista	Vel promedio del fragmento	CV %
	Albéniz	Me Grupal			
Evocación		92.32	Pinzolas	92.29	13.84
			Larrocha (v3)	92.34	20.63
El puerto		114.52	Díaz-Frénot	114.19	9.52
			Fukuma	114.84	10.04
Corpus Christi		115.30	Baselga	114.84	4.17
			Larrocha (v1)	114.84	3.91
			Helffer	115.75	2.69
			Fukuma	115.75	3.61
Rondeña	116	111.55	Solano	116.13	7.75
			Larrocha (v1)	116.17	8.38
Almería	72	68.11	Requejo	72.18	16.29
			Huidobro	72.68	12.59
Triana	94	95.44	Díaz-Frénot	94.93	6.19
			Fukuma	94.97	8.90
El Albaicín	60	60.79	Larrocha (v2)	60.25	3.83
El polo	66	59.67	Larrocha (v1)	66.26	11.50
Lavapiés	84	86.36	Helffer	84.03	7.87
			Montiel	84.48	13.41
			Chauzu	84.72	12.61
Málaga	58	52.28	Block	58.57	8.55
Jerez	76	62	Larrocha (v1)	76.75	3.57
Eritaña	84	85.15	Huidobro	84.26	8.07
			Fukuma	84.26	2.86

	Díaz-Frénot	84.40	10.36
--	-------------	-------	-------

Tabla 7-30 Versiones cuyo promedio metronómico más se acerca a la referencia de cada pieza

Es llamativo que la interpretación de Alicia de Larrocha (v1) aparezca varias veces en esta tabla. Además, es importante señalar que, con dicha versión, es la única que iguala la indicación dada por Albéniz para ‘Jerez’ situada en $\text{♩} = 76$ MM, mientras que la mediana grupal se aleja de dicha referencia 14 MM al colocarse en los 62 MM.

En ‘Triana’ y ‘El Albaicín’ los intérpretes se mantienen bastante cerca de lo indicado por el autor. Curiosamente, en el ‘Corpus Christi en Sevilla’ existen dos pares de pianistas cuyas duraciones promedio concuerdan, no así sus coeficientes de variación.

La tabla 7-30 concierne únicamente al fragmento de audio escogido para cada pieza, cuya duración oscila alrededor de los 30 segundos y corresponde a la introducción y/o al primer tema de las piezas de *Iberia*. En ese sentido, la extensión de los segmentos y la colocación de los puntos A y A’ han sido escogidos cuidadosamente con la intención de reflejar de la mejor manera posible la velocidad metronómica encontrada.

Es importante destacar que la mediana grupal viene a sustituir la falta de indicación metronómica en el primer cuaderno. Dichos valores grupales constituyen una propuesta sobre el *tempo* que se debía interpretar en las tres primeras piezas, ya que se derivan de un análisis efectuado de forma sistemática a los extractos de audio provenientes de un conjunto de 38 grabaciones integrales.

A través de los apartados 7-3 y 7-4 de este capítulo hemos ofrecido los resultados generales y parciales sobre los análisis efectuados al fragmento inicial de cada pieza. Sin embargo, ninguno de los parámetros empleados nos dice exactamente el cambio de compás a compás de la muestra de audio de cada una de las versiones. En el siguiente apartado presentamos un proceso nuevo que nos permite saber cual es la posición de las versiones analizadas dentro del grupo y la interacción entre ellas.

7.5 REPRESENTACIÓN VISUAL DEL ENTRAMADO METRONÓMICO GRUPAL

Dentro del diseño metodológico de esta investigación surgió una interrogante que debía resolverse de manera eficaz: ¿Deberían tenerse en cuenta todos los compases de cada una de las piezas para saber la velocidad metronómica empleada por el pianista?

La respuesta ideal es afirmativa ya que, el realizar el análisis completo de todas las piezas de las versiones integrales ofrecería un estudio muy exacto con relación al *tempo* metronómico. Sin embargo, la respuesta práctica es negativa desde los siguientes puntos de vista:

- a) El tener que analizar todos los compases de todas las piezas de todas las versiones existentes requeriría muchísimo tiempo en el estado actual en que se encuentra el programa informático de visualizador de onda, haciendo totalmente inviable tal acción.
- b) Una de las funciones de la estadística es poder analizar una población a partir de una muestra de ella, ya que, en la mayoría de ocasiones, es

prácticamente imposible tener todos los datos de una población; Sin embargo, ello no impide que se realicen estudios y se lleguen a conclusiones a partir de una muestra significativa.

Bajo una perspectiva práctica pero rigurosa, por medio de la estadística descriptiva, en el sexto capítulo hemos estudiado las duraciones temporales de las piezas y en los cuatro primeros apartados de este capítulo hemos analizado las marcas metronómicas correspondientes a los inicios de las piezas con la intención de descubrir a los pianistas del grupo que se ajustaban a las indicaciones generales de tempo incluidas en la partitura.

El análisis estadístico aplicado en los ámbitos macro y micro nos permitió conocer más acerca del *tempo* adoptado por los pianistas en *Iberia*. Sin embargo, aún quedaba por explorar el vínculo existente entre los dos ámbitos pues consideramos que la correlación entre las duraciones de las piezas y los tiempos metronómicos de los extractos de audio analizados aportaría una nueva visión dentro de la perspectiva temporal-musical

Para cuantificar esa relación, en un primer momento, pensé en realizar una serie de gráficas sobre el valor metronómico del extracto correspondiente a cada versión pero, ello dificultaría la comparación al estar una separada de la otra. Luego, opté por crear una gráfica global, sin embargo, desistí al ver como el número de músicos complicaba notablemente la lectura de la representación visual. Por último, llegué a la conclusión de que un gráfico de colores en conjunto con una numeración de los pianistas permitiría seguir el movimiento de cierta versión dentro de una especie de matriz en la cual cada uno de los intérpretes tendría un lugar en el índice de cada compás.

De las 38 versiones estudiadas en este capítulo, se tuvo que excluir la realizada por Ángel Solano debido a que la versión de *Iberia* con la que contamos de ese pianista sólo incluye diez de las piezas. Ello se debe a que, para generar la matriz, se necesitan forzosamente todos los datos a partir del lugar que ocupan los pianistas según la mediana obtenida en las doce piezas. Existe una grabación integral, sin embargo, como se explicó en el apartado 7.1.1.2, no pudimos conseguir sus pistas de audio, sino, únicamente sus duraciones a través de la referencia escrita en el embalaje; por tanto, específicamente para este apartado se tuvieron en cuenta los 37 registros integrales contenidos en la siguiente tabla.

Aldo Ciccolini	Hiromi Okada	Olivier Chauzu
Alicia de Larrocha (v1)	Hisako Hiseki (2v)	Pola Baytelman
Alicia de Larrocha (v2)	Jean-François Heisser (2v)	Rafael Orozco
Alicia de Larrocha (v3)	José María Pinzolas	Rena Kyriakou
Ángel Huidobro	Kotaro Fukuma	Ricardo Requejo
Artur Pizarro	Leopoldo Querol	Roger Muraro
Bernard Job	Luis Fernando Pérez	Rosa Torres-Pardo
Claude Helffer	Marc-André Hamelin	Sally Christian
Eduard Syomin	Marisa Montiel	Sergio Peña
Esteban Sánchez	Martin Jones	Valentina Díaz-Frénol
Guillermo González	Michel Block	Yoram Ish-Hurwitz
Gustavo Díaz-Jerez	Miguel Baselga	
Hervé Billaut	Nicholas Unwin	

Tabla 7-31 Grupo de 37 versiones tomadas en cuenta para la visión global

En la tabla 7-32 aparecen las duraciones metronómicas derivadas por medio de la mediana y los pianistas están ordenados de manera alfabética a partir

de su primer apellido. El orden de las piezas es el tradicional y se corresponde con la secuencia de números del 1 al 12⁶⁵. Las cifras incluyen sólo un decimal por motivos de presentación aunque, como regla general, en el trabajo hemos presentado los datos con dos decimales.

Pianista	12 piezas de Iberia											
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Baselga	96.3	126.0	114.8	112.3	71.4	95.8	69.8	61.4	85.5	44.8	69.2	88.1
Baytelman	83.5	107.0	124.5	123.0	69.1	97.3	59.4	57.0	86.6	50.4	60.1	83.8
Billaut	86.9	103.1	114.5	101.4	64.2	91.6	53.0	49.8	81.2	46.8	44.4	77.2
Block	92.5	109.7	114.7	99.2	74.4	102.4	59.5	48.3	81.7	58.6	63.0	92.7
Chauzu	68.4	102.8	87.0	104.3	56.5	85.6	50.9	40.7	84.7	49.0	59.2	85.2
Christian	88.0	110.5	114.0	102.8	67.1	88.3	57.9	61.5	71.6	47.2	52.7	82.9
Ciccolini	107.6	98.7	106.6	96.7	74.9	84.8	57.9	54.2	79.3	49.8	52.4	79.3
Díaz-Frénot	74.0	114.2	110.5	104.3	65.8	94.9	65.3	55.5	80.3	49.0	63.0	84.4
Díaz-Jerez	94.1	122.5	100.0	114.0	68.2	96.6	59.8	52.2	86.3	52.2	58.7	89.3
Fukuma	92.2	114.8	115.7	108.9	65.4	95.0	58.1	59.3	89.6	52.3	58.7	84.3
González	90.2	106.3	110.0	111.4	65.8	91.7	59.4	60.2	81.0	47.5	67.0	80.7
Hamelin	76.7	125.6	133.1	123.7	57.9	95.0	59.3	62.6	105.1	59.8	64.1	90.2
Heisser(2v)	108.6	111.4	117.5	109.7	74.4	92.6	67.1	63.2	90.2	55.2	72.4	87.0
Helffer	98.4	109.6	115.7	121.5	64.5	86.6	56.5	48.6	84.0	56.7	65.1	88.0
Hiseki (2v)	88.2	110.5	111.4	111.4	68.0	98.7	57.6	59.9	91.9	54.1	65.7	83.7
Huidobro	98.1	113.0	127.4	115.0	72.7	97.5	68.1	64.5	82.1	53.8	65.7	84.3
Ish-Hurwitz	89.1	115.6	123.5	115.7	74.9	97.6	66.9	59.4	96.3	53.3	61.6	80.3
Job	69.0	119.5	114.5	124.6	63.0	87.8	66.3	51.6	76.6	56.1	47.6	90.0
Jones	66.8	112.2	123.0	97.3	53.8	96.9	58.5	68.3	93.1	52.3	58.7	86.1
Kyriakou	80.4	132.5	129.2	121.0	77.7	106.2	64.6	53.4	97.4	52.6	56.9	88.2
Larrocha(v1)	98.2	120.2	114.8	116.2	73.4	97.2	64.7	66.3	90.7	59.7	76.8	87.6
Larrocha(v2)	102.9	122.5	115.8	114.2	68.0	101.0	60.2	63.4	86.5	56.8	65.7	90.0
Larrocha(v3)	92.3	123.0	117.5	109.7	71.3	98.6	64.1	61.4	82.1	49.6	63.5	87.7
Montiel	94.0	117.6	118.5	111.4	68.0	92.1	63.6	58.4	84.5	54.0	62.0	82.0
Muraro	114.8	113.1	122.5	109.7	75.3	96.2	61.6	67.4	97.0	56.8	71.1	93.4
Okada	105.5	116.7	121.5	121.5	67.1	104.1	59.5	65.0	92.5	54.6	64.5	87.1
Orozco	90.7	102.9	118.1	110.0	67.2	91.7	63.8	58.4	89.0	50.5	51.3	81.4
Peña	87.9	112.2	105.5	105.8	59.4	98.8	57.8	61.3	81.1	40.3	56.5	75.6
Pérez	98.0	117.6	112.2	113.1	68.9	93.3	57.9	64.2	91.3	50.9	59.6	87.6
Pinzolas	92.3	110.0	111.0	111.7	59.1	95.1	56.5	56.2	94.6	51.1	51.7	98.5
Pizarro	83.8	119.6	123.5	111.4	58.7	93.4	59.0	57.2	97.3	50.8	59.8	79.9
Querol	109.7	119.3	128.6	118.1	88.3	117.9	81.6	61.9	80.3	55.6	71.1	83.7
Requejo	82.9	118.8	99.4	121.8	72.2	86.9	63.2	58.7	64.6	49.2	57.0	77.1
Sánchez	98.1	112.3	114.8	105.5	73.8	99.3	66.8	68.0	75.4	52.3	75.3	82.6
Syomin	108.6	124.6	175.2	120.5	70.4	92.9	82.0	86.1	94.8	55.9	63.0	102.1
Torres-Pardo	90.1	107.3	100.0	102.8	58.4	92.7	61.3	50.2	79.8	47.1	46.4	81.7
Unwin	101.9	116.1	128.9	115.7	75.0	96.7	64.2	58.7	93.0	50.9	75.3	85.4

Tabla 7-32 Mediana de cada una de las 37 versiones en las doce piezas de Iberia

La siguiente matriz presenta el orden que obtuvo cada músico en las doce piezas de la colección al relacionar las marcas metronómicas de todos los pianistas entre sí. Se debe mencionar que la grabación con la marca metronómica

⁶⁵ ‘Evocación’ (1); ‘El puerto’ (2), ‘Corpus Christi en Sevilla’ (3), ‘Rondeña’ (4), ‘Almería’ (5), ‘Triana’ (6), ‘El Albaicín’ (7), ‘El polo’ (8), ‘Lavapiés’ (9), ‘Málaga’ (10), ‘Jerez’ (11) y, ‘Eritaña’ (12).

más alta recibe el número 1 y, aquella con la marca más baja le corresponde el 37. Mientras mayor sea el valor metronómico, mayor es la velocidad a la que el intérprete ejecuta el fragmento. De manera inversa, a menor velocidad su número en la tabla es menor.

Pianista	12 piezas de Iberia											
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Baselga	14	2	21	17	13	18	3	15	20	36	7	10
Baytelman	30	32	7	3	16	12	24	26	17	26	21	23
Billaut	28	34	25	34	29	31	36	34	27	35	37	35
Block	17	29	23	35	7	4	22	36	26	3	16	4
Chauzu	36	36	37	30	36	36	37	37	21	30	24	19
Christian	26	27	26	32	24	32	30	13	36	33	31	26
Ciccolini	5	37	32	37	6	37	31	29	33	27	32	34
Díaz-Frénot	34	19	30	31	25	22	9	28	30	31	18	20
Díaz-Jerez	15	6	35	15	18	16	20	31	19	20	27	8
Fukuma	20	18	18	27	27	21	28	20	15	19	26	21
González	22	33	31	19	26	30	23	17	29	32	8	31
Hamelin	33	3	2	2	35	20	25	11	1	1	14	5
Heisser(2v)	4	25	16	25	8	27	5	10	14	10	4	16
Helffer	9	30	19	5	28	35	35	35	23	6	12	11
Hiseki (2v)	25	26	28	20	21	8	33	18	11	12	11	24
Huidobro	12	21	6	13	11	11	4	7	25	14	10	22
Ish-Hurwitz	24	17	9	11	5	10	6	19	5	15	20	32
Job	35	10	24	1	30	33	8	32	34	7	35	6
Jones	37	24	10	36	37	14	27	2	8	17	25	17
Kyriakou	32	1	3	7	2	2	11	30	2	16	29	9
Larrocha(v1)	10	8	20	10	10	13	10	5	13	2	1	13
Larrocha(v2)	7	7	17	14	20	5	19	9	18	4	9	7
Larrocha(v3)	18	5	15	24	14	9	13	14	24	28	15	12
Montiel	16	14	13	21	19	28	15	23	22	13	19	28
Muraro	1	20	11	26	3	17	17	4	4	5	5	3
Okada	6	15	12	6	23	3	21	6	10	11	13	15
Orozco	21	35	14	23	22	29	14	24	16	25	34	30
Peña	27	23	33	28	31	7	32	16	28	37	30	37
Pérez	13	13	27	16	17	24	29	8	12	22	23	14
Pinzolas	19	28	29	18	32	19	34	27	7	21	33	2
Pizarro	29	9	8	22	33	23	26	25	3	24	22	33
Querol	2	11	5	9	1	1	2	12	31	9	6	25
Requejo	31	12	36	4	12	34	16	21	37	29	28	36
Sánchez	11	22	22	29	9	6	7	3	35	18	3	27
Syomin	3	4	1	8	15	25	1	1	6	8	17	1
Torres-Pardo	23	31	34	33	34	26	18	33	32	34	36	29
Unwin	8	16	4	12	4	15	12	22	9	23	2	18

Tabla 7-33 Orden de los pianistas a partir del extracto de audio

De manera complementaria, la siguiente tabla contiene la matriz generada a partir de la ordenación de los pianistas en cada una de las piezas de acuerdo con las duraciones temporales escritas en la contraportada de los discos compactos.

Pianista	12 piezas de Iberia											
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Baselga	18	7	6	17	5	18	3	15	24	34	13	34
Baytelman	34	37	18	16	16	15	32	35	8	20	24	30
Billaut	35	33	33	33	37	26	37	34	32	35	37	33
Block	16	10	16	23	25	7	33	32	18	2	30	10
Chauzu	33	25	32	19	14	37	35	37	22	18	29	28
Christian	19	26	34	36	28	33	36	31	33	36	36	25
Ciccolini	2	6	2	8	3	20	13	20	31	17	22	22
Díaz-Frénot	36	23	36	35	32	25	30	33	29	26	20	23
Díaz-Jerez	22	29	29	21	26	19	23	28	23	31	31	21
Fukuma	29	11	15	14	21	14	29	24	15	16	27	24
González	27	32	28	34	30	27	26	26	25	28	23	29
Hamelin	25	12	7	7	34	12	16	11	4	11	11	2
Heisser (v2)	11	27	8	6	9	34	5	6	13	5	4	9
Helffer	5	18	21	12	23	21	19	36	12	4	18	8
Hiseki (2)	14	31	20	29	24	30	25	23	16	14	10	18
Huidobro	32	24	17	28	31	4	9	16	28	9	17	17
Ish-Hurwitz	9	13	9	32	13	10	7	10	10	30	21	26
Job	37	21	31	30	33	28	24	21	21	22	28	13
Jones	31	14	14	10	11	6	31	4	7	8	15	20
Kyriakou	23	3	10	13	6	3	4	29	20	29	9	35
Larrocha (v1)	8	16	3	20	10	13	2	8	1	1	2	7
Larrocha (v2)	12	15	13	25	18	5	20	12	6	13	12	4
Larrocha (v3)	17	22	19	27	17	11	14	17	26	23	8	12
Montiel	20	36	30	31	27	35	28	27	30	32	33	27
Muraro	1	4	11	3	7	8	8	9	2	6	3	3
Okada	6	5	4	2	8	1	12	5	5	7	14	5
Orozco	21	28	23	11	20	24	18	18	17	27	26	19
Peña	13	19	35	26	12	9	22	22	36	37	35	36
Pérez	15	30	22	22	29	23	34	14	11	19	16	11
Pinzolas	28	34	25	24	35	16	21	30	27	24	25	15
Pizarro	26	20	26	18	19	22	17	19	19	25	19	31
Querol	3	2	27	15	2	2	6	3	9	3	1	1
Requejo	30	9	24	5	15	36	11	25	37	12	32	32
Sánchez	7	17	12	9	22	29	15	7	34	21	7	14
Syomin	4	1	1	4	1	32	1	2	3	10	6	6
Torres-Pardo	24	35	37	37	36	31	27	1	35	33	34	37
Unwin	10	8	5	1	4	17	10	13	14	15	5	16

Tabla 7-34 Orden de los pianistas a partir de información de referencia

7.5.1 Proceso para generar la matriz color-numérica

Con la información contenida en la tabla 7-32 estaba en condiciones de obtener un solo índice. Para ello, se calculó la media de las medianas obtenidas por los pianistas en las doce piezas y se ordenaron los resultados de menor a mayor, con tal de que sirviera como guía para las comparaciones que quería realizar con el objetivo de conseguir una visión global⁶⁶. Otra forma de producir el

⁶⁶ Pensé utilizar la mediana como medida para establecer la secuencia, sin embargo, esto fue imposible ya que las versiones de algunos intérpretes obtuvieron el mismo resultado obligándome a ordenarlas de forma alfabética, solución que no servía para una comparación real. Por lo que

índice es reducir la matriz de la tabla 7-33 sumando los números de cada hilera y ordenando los resultados de manera ascendente. La siguiente tabla muestra el índice que resulta del cálculo efectuado.

Pianista	ID	Pianista	ID	Pianista	ID
Syomin	1	Larrocha(v3)	14	Pinzolas	27
Querol	2	Sánchez	15	Orozco	28
Larrocha(v1)	3	Pérez	16	Requejo	29
Muraro	4	Block	17	Díaz-Frénot	30
Larrocha(v2)	5	Díaz-Jerez	18	González	31
Okada	6	Montiel	19	Peña	32
Kyriakou	7	Baytelman	20	Christian	33
Unwin	8	Hiseki (2v)	21	Ciccolini	34
Hamelin	9	Helffer	22	Torres-Pardo	35
Huidobro	10	Jones	23	Chauzu	36
Heisser(2v)	11	Job	24	Billaut	37
Ish-Hurwitz	12	Pizarro	25		
Baselga	13	Fukuma	26		

Tabla 7-35 Índice identificativo con equivalencias de colores

A cada pianista se le asignó un número y un color⁶⁷ como identificador personal que servirá de base para comparar las matrices generadas a partir de las pistas de audio de cada una de las piezas, así como de los órdenes obtenidos de acuerdo con la duración de cada pieza escrita en el disco compacto y la duración de la integral, obtenida de la suma de las duraciones de los doce fragmentos que conforman *Iberia*.

7.5.2 La matriz proveniente de distintos ámbitos temporales

Siguiendo el mismo proceso decidí crear otros dos índices de referencia más: uno proviene de las duraciones de las piezas escritas en la contraportada de los discos compactos y recogidas en la tabla 7-34 y, el otro, se deriva de la duración total de cada integral.

En la tabla 7-36 se puede observar el grado de concordancia entre el índice generado a partir del análisis de los fragmentos musicales y los otros dos índices mencionados en el párrafo anterior. Los tres tipos de datos corresponden a las 37 versiones integrales contempladas en este apartado.

Es normal que el orden de los pianistas en los tres índices no coincida totalmente; no obstante, existen algunas concordancias y, en general, la posición de un pianista es similar en las tres columnas. La mayor diferencia ocurre entre el índice I elaborado a partir de la mediana de cada una de las versiones y el índice II que contiene las referencias escritas de cada versión. Esto sucede debido a que el fragmento tomado para el análisis sólo corresponde al primer tema de cada pieza y

decidí emplear la media como parámetro para crear el índice ya que, esta medida no presentaba ninguna coincidencia numérica.

⁶⁷ Se buscaron distintas formas de ordenar el espectro de colores escogidos, el orden final es el que consideramos que mejor servía a los propósitos de esta investigación.

puede ocurrir que algunos intérpretes se explayan más en los segundos temas o en las codas haciendo variar el *tempo* general de cada pieza.

Posición	Extractos de audio	Referencias escritas	Suma referencias
	Piezas	Piezas	Integral
1	Syomin	Muraro	Syomin
2	Querol	Syomin	Querol
3	Larrocha(v1)	Okada	Muraro
4	Muraro	Querol	Larrocha(v1)
5	Larrocha(v2)	Larrocha(v1)	Okada
6	Okada	Unwin	Unwin
7	Kyriakou	Heisser(2v)	Heisser(2v)
8	Unwin	Hamelin	Ciccolini
9	Hamelin	Larrocha(v2)	Hamelin
10	Huidobro	Ciccolini	Larrocha(v2)
11	Heisser(2v)	Jones	Kyriakou
12	Ish-Hurwitz	Kyriakou	Baselga
13	Baselga	Ish-Hurwitz	Jones
14	Larrocha(v3)	Baselga	Sánchez
15	Sánchez	Sánchez	Ish-Hurwitz
16	Pérez	Helffer	Larrocha(v3)
17	Block	Larrocha(v3)	Helffer
18	Díaz-Jerez	Block	Hiseki (2v)
19	Montiel	Huidobro	Huidobro
20	Baytelman	Fukuma	Pérez
21	Hiseki (2v)	Pérez	Block
22	Helffer	Orozco	Fukuma
23	Jones	Hiseki (2v)	Orozco
24	Job	Pizarro	Pizarro
25	Pizarro	Requejo	Requejo
26	Fukuma	Baytelman	Baytelman
27	Pinzolas	Peña	Díaz-Jerez
28	Orozco	Díaz-Jerez	Pinzolas
29	Requejo	Pinzolas	Job
30	Díaz-Frénot	Job	González
31	González	Chauzu	Díaz-Frénot
32	Peña	González	Peña
33	Christian	Díaz-Frénot	Montiel
34	Ciccolini	Montiel	Chauzu
35	Torres-Pardo	Torres-Pardo	Christian
36	Chauzu	Christian	Torres-Pardo
37	Billaut	Billaut	Billaut
	Índice I	Índice II	Índice III

Tabla 7-36 Comparación del orden de los pianistas en los índices

De manera similar, tampoco concuerda el índice construido a partir de las referencias por pieza con respecto a la duración total de la integral. En este segundo caso, es poco probable que un pianista toque todas las piezas del mismo modo, ya que la mayoría de los músicos interpreta *Iberia* de forma variada, unas

piezas más rápido y otras más lento⁶⁸; es por ello que, al comparar ambos índices, sean pocos los pianistas que aparecen en una misma posición tanto en relación con la duración de la integral como con la propia de cada una de las piezas. No obstante, se observan lógicamente más concordancias entre las dos columnas construidas con las referencias escritas que cualquiera de ellas frente a los resultados obtenidos de los extractos musicales.

7.5.2.1 La matriz y su utilidad en los distintos ámbitos temporales

La ventaja de este recurso es que posibilita saber cuáles pianistas presentan una mayor diversidad metronómica a nivel macro en relación con su interpretación de los primeros 30 segundos de audio de una pieza, sin tener que analizar toda la pista. Esto es muy importante, pues el estudio a nivel micro consume una ingente cantidad de horas y el combinar las matrices provenientes de ambos ámbitos, macro y micro, permite inferir resultados en menos tiempo.

Por ejemplo, hemos encontrado que Ciccolini se sitúa dentro del índice I en el lugar número 34 de la lista y, en cambio, en el índice II aparece en la décima posición⁶⁹. Ahora comparemos sus datos en las matrices numéricas correspondientes⁷⁰:

Serie	12 piezas de Iberia											
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Serie I	5	37	32	37	6	37	31	29	33	27	32	34
Serie II	2	6	2	8	3	20	13	20	31	17	22	22

Tabla 7-37 Posición de Ciccolini en las matrices I y II

Vemos que, en efecto, hay una diferencia notable en los lugares obtenidos por Aldo Ciccolini en cada una de las matrices respecto a las doce piezas. No hay que olvidar que, la serie I corresponde a los extractos de audio y, la serie II, a las referencias escritas; es decir, la primera se deriva de la velocidad metronómica promedio obtenida en el ámbito micro y la segunda alude a la duración temporal dentro del ámbito macro.

Tomemos como ejemplo ‘El puerto’, pieza donde existe el mayor contraste ya que, el intérprete se posiciona en el último lugar de la lista de acuerdo con el extracto analizado; sin embargo, conforme a la referencia del disco compacto aparece en el sexto lugar de 37 posibilidades.

Debido a la divergencia tan grande entre las dos posiciones obtenidas en las matrices, se consideró prudente comprobar una vez más que los datos utilizados para generar los índices de este pianista fueran correctos y, justamente, tanto la información escrita en el disco compacto como los datos obtenidos con el visualizador de onda eran acertados.

⁶⁸ El *tempo* adoptado por el pianista en cada pieza también es influido por su técnica pianística, sus preferencias estéticas, la conformación de sus manos, la digitación escogida y un sin fin de factores más; en consecuencia, es casi imposible encontrar dos interpretaciones provenientes de pianistas distintos que sean idénticas.

⁶⁹ Ciccolini aparece en el octavo lugar del índice III.

⁷⁰ Estas dos series provienen de las matrices incluidas en las tablas 7-33 y 7-34 del presente trabajo.

Para explicar de manera objetiva las posiciones obtenidas por Ciccolini en los índices, decidí poner las marcas de compás a toda la pista de audio correspondiente a la versión de este pianista y efectuar un análisis estadístico en relación con las marcas metronómicas encontradas por medio del visualizador de onda. En la siguiente tabla aparecen algunos de los parámetros estadísticos hallados, la primera hilera incluye los valores correspondientes a la muestra inicial de 17 compases y, la segunda, los resultados obtenidos del análisis de los 187 compases que conforman ‘El puerto’.

Compases	Min	Max	Rango	Mediana	Media	DesvEst	CV %
17	93.63057	108.8889	15.25832	98.65772	100.4962	5.652851	5.624941
187	23.40764	136.3953	112.9876	111.3636	106.2567	21.07286	19.83203

Tabla 7-38 ‘El puerto’, Ciccolini, comparación de los resultados del análisis efectuado

Al comparar dichos parámetros, destaca la diferencia de más de 10 MM que existe entre las medianas. Esto sorprende pues la mediana de la pieza completa debería ser menor ya que el inicio de la sección B (compás 83)⁷¹ tiene una melodía más sosegada que el tema inicial pero, sobre todo, debido a la coda que debe ser interpretada a un *tempo* bastante menor, de acuerdo a las indicaciones agógicas. Es conveniente decir que la velocidad mínima registrada en el análisis completo proviene de un compás situado casi al final de la pieza que contiene un calderón; no obstante, este valor bajo no influye en el cálculo de la mediana⁷². Por tanto, era necesario buscar la razón de que la marca de dicho parámetro fuera superior en el examen de la pieza completa que en la muestra.

Se decidió escuchar su versión de nuevo enfocando la atención en el contexto metronómico y, esta vez, aparecieron magnificadas pequeñas divergencias provocadas por la velocidad con la que se interpreta algunos de los compases finales de la pieza. Pensamos que éstas debían ser estudiadas con detalle, pues probablemente darían pistas sobre el porqué de la gran diferencia entre las posiciones obtenidas por este pianista en las matrices I y II, respecto a esta pieza en particular.

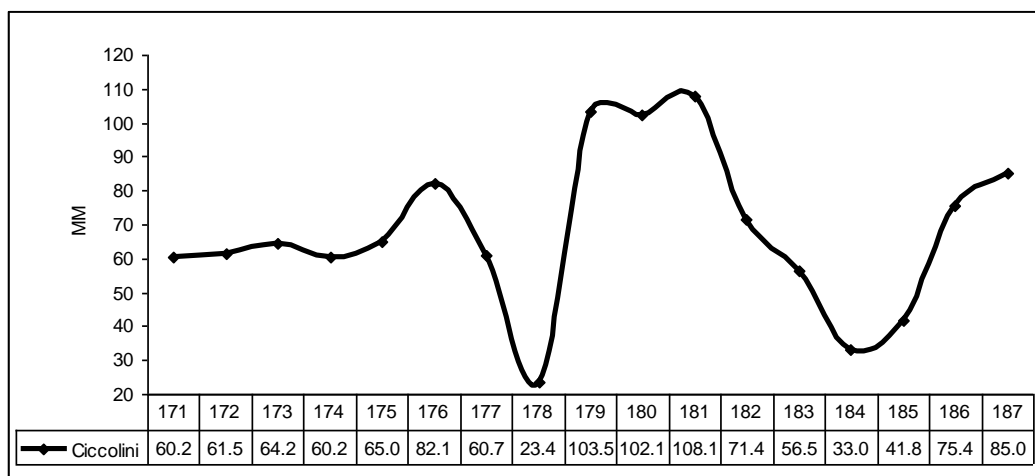
Los últimos 17 compases de ‘El puerto’ corresponden a la coda (compases 171-187). No obstante, ya desde el compás 154 Albéniz pide una disminución paulatina de la velocidad por medio de indicaciones agógicas. Desde el punto de vista estructural, no deberían haber variaciones significativas en el *tempo* a partir del compás 171, más aún cuando el compositor señala un “*retardant toujours*” (173-175) y, un “*molto rit.*” en el 178 para culminar en un “*Adagio*” en el compás 183. Como cierre, su autor pide un regreso al tiempo inicial únicamente para el último compás con anacrusa.

Ahora, veamos la manera en que Ciccolini interpreta el final de la pieza: el músico llega al inicio de la coda con un *tempo* situado en los 60.25 MM (compás 171), la primera frase se mantiene en esa región pero, el músico acelera la segunda frase (cs. 176-177). A continuación hace bien el “*molto rit.*” y el calderón del compás 178. Sin embargo, sorprendentemente, el pianista decide subir la velocidad arriba de los 100 MM para los compases 179-181 y desciende en el compás 182 para llegar al *Adagio* del compás 183 con una velocidad de 33 MM.

⁷¹ Esta división de acuerdo al análisis armónico realizado por M. Martínez Burgos, *Isaac Albéniz: la armonía...*, p. 322.

⁷² Ya hemos explicado antes la robustez de la mediana frente a los valores extremos de una muestra, el lector puede encontrar mayor información sobre ello en el apartado 6.3.2.2.

Para culminar, sigue la sugerencia de Albéniz y realiza la cadencia final en un *tempo primo* de 85 MM. En la siguiente gráfica se puede observar el contorno temporal realizado por Ciccolini entre los compases 171 al 187.



Gráfica 7-45 'El puerto', contorno metronómico de la coda en la versión de Ciccolini

Es importante hacer notar que Albéniz no indicó que los compases 179-181 debían tocarse a otra velocidad, detalle que se puede apreciar en el ejemplo musical siguiente. Si el compositor así lo hubiera querido, lo más probable es que lo hubiese señalado como lo hizo en el último compás de esta pieza, donde pide al pianista que adopte el *tempo primo* para la cadencia final V-I. Además, resulta curioso que, en la versión de Ciccolini, las marcas de estos tres compases incluso, sean superiores a la mediana del fragmento inicial analizado.



Ejemplo musical 7-1 'El puerto', compases 177-181

Esta grabación de 'El puerto' cuenta con otros momentos donde el pianista realiza algunos giros metronómicos inusuales. Al final, ello hace que la duración de esta pieza en la versión de Ciccolini no concuerde con el *tempo* inicial presentado por este intérprete en el tema A y ocasiona que las posiciones en las que se sitúa el músico en ambos índices varíen considerablemente.

De este experimento podemos deducir la siguiente hipótesis: 'si un pianista aparece en el Índice I en una posición numéricamente mayor y, por el contrario, toma una posición menor en el Índice II, se puede suponer que el músico no es tan consistente en la manera en que presenta el primer tema y el resto de material de la pieza, lo que no necesariamente tiene porqué ser negativo, pues puede ocurrir que, el pianista decida conscientemente aumentar el contraste entre los distintos temas que conviven en cada pieza.

Siguiendo esa lógica se podría suponer, por ejemplo, que la versión de Marisa Montiel presentaría unos tiempos metronómicos más rápidos en los extractos analizados que en el resto del material musical de las piezas, lo que le lleva a ocupar el lugar 19 en el Índice I y el lugar 34 en el Índice II.

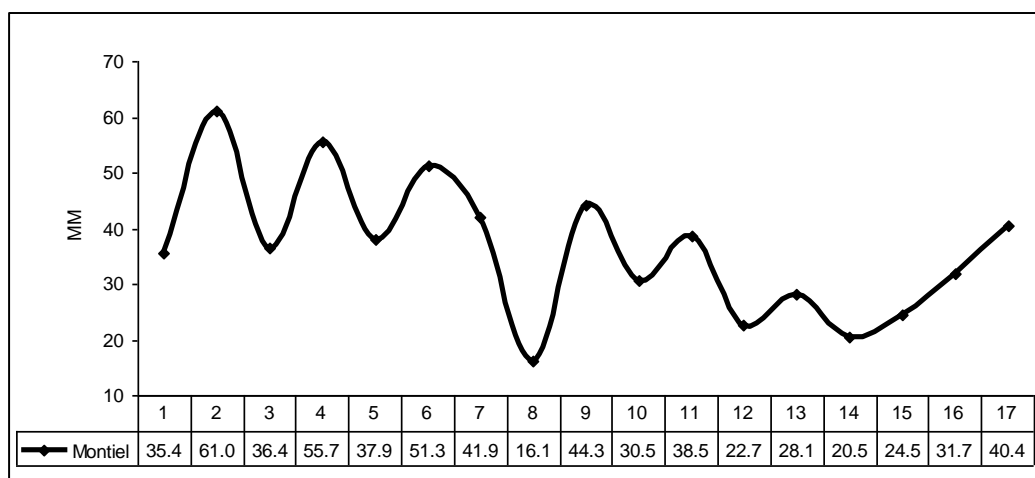
Veamos la posición que obtiene en cada una de las piezas de acuerdo a las matrices I y II de las tablas 7-33 y 7-34.

Serie	12 piezas de Iberia											
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Serie I	16	14	13	21	19	28	15	23	22	13	19	28
Serie II	20	36	30	31	27	35	28	27	30	32	33	27

Tabla 7-39 Posición de Montiel en las matrices I y II

Curiosamente, Marisa Montiel, al igual que Aldo Ciccolini, manifiesta un contraste amplio en ‘El puerto’ ya que dicha intérprete aparece en las posiciones 14 del índice I y 36 del Índice II.

La siguiente gráfica contiene el contorno metronómico de la coda según la versión de Montiel. Como supusimos, la pianista ofrece un final excesivamente lento en relación con la mediana del fragmento inicial situada en los 117.60 MM. El patrón de su interpretación sigue un movimiento de zigzag descendente, el primer compás de esa sección presenta una velocidad muy baja: 35.40 MM y el compás 178 muestra una marca metronómica mínima de 16 MM.



Gráfica 7-46 ‘El puerto’, contorno metronómico de la coda en la versión de Montiel

La comparación de estas dos versiones que presentan el mayor contraste en cuanto a sus posiciones dentro de los índices I y II en relación con ‘El puerto’, permite corroborar la hipótesis sobre la correlatividad existente entre ambos índices. Ello otorga una utilidad práctica a las tablas 7-33, 7-34, y 7-36 ya que, aún sin analizar todos los compases de cada una de las piezas, es posible inferir cuáles versiones son las que más varían.

7.5.3 La matriz color-numérica como método de visualización temporal

Uno de los objetivos del capítulo era encontrar la manera de visualizar el movimiento de los pianistas en los compases de cada pieza. Eso con el propósito de conocer la forma en que los 37 músicos interactúan entre ellos al repartirse las 37 posiciones disponibles en cada compás. La intención en este caso, no era saber la divergencia temporal de algunos intérpretes en relación con los otros, sino descubrir el modo en que el grupo se conformaba como tal en cada uno de los fragmentos analizados.

El índice utilizado como modelo fue el ‘Índice I’, generado a partir de la matriz de las medianas de todas las piezas, obtenida de las 37 versiones integrales contempladas para el experimento de esta sección.

Pianista	Color ID	Posición	Número de compás																	
			1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
Syomin	1	1	34	11	13	3	3	2	2	34	11	22	13	2	17	35	34	34	1	1
Querol	2	2	10	2	11	21	21	1	6	2	21	19	10	34	4	15	1	11	9	11
Larrocha(v1)	3	3	11	1	10	34	11	4	13	4	6	14	5	4	11	4	13	4	33	15
Muraro	4	4	6	6	4	1	19	22	5	8	2	3	6	3	34	26	6	1	11	16
Larrocha(v2)	5	5	4	22	5	8	4	10	34	11	34	1	11	15	28	31	15	14	6	4
Okada	6	6	17	19	18	11	16	5	4	15	4	4	4	33	13	11	4	33	4	6
Kyriakou	7	7	2	10	6	33	1	8	8	32	18	5	16	21	6	28	2	2	13	18
Unwin	8	8	19	34	2	14	14	6	3	13	22	2	34	14	35	1	10	6	18	9
Hamelin	9	9	8	8	8	4	18	31	10	1	1	6	22	22	26	10	11	5	34	33
Huidobro	10	10	22	31	34	6	2	32	11	17	8	11	21	5	2	37	5	13	29	25
Heisser(2v)	11	11	33	5	15	18	5	16	1	16	5	16	3	9	7	14	28	16	25	37
Ish-Hurwitz	12	12	32	4	14	5	6	11	22	5	16	37	31	27	33	22	3	18	35	26
Baselga	13	13	15	33	1	16	34	13	17	6	15	31	35	35	8	5	22	21	17	8
Larrocha(v3)	14	14	37	13	30	15	17	3	20	12	3	8	2	19	22	2	8	3	2	13
Sánchez	15	15	29	28	3	2	24	14	19	22	19	33	28	28	19	8	35	15	28	34
Pérez	16	16	12	32	22	19	33	19	21	10	17	10	29	16	1	34	18	19	27	2
Block	17	17	35	27	32	13	12	27	25	3	14	27	26	37	10	6	27	9	26	27
Díaz-Jerez	18	18	1	35	21	12	8	15	18	18	10	18	8	8	27	13	29	17	5	36
Montiel	19	19	31	16	19	24	10	18	15	33	7	7	33	20	37	33	17	35	15	28
Baytelman	20	20	5	3	26	10	22	34	26	19	35	26	19	12	31	18	14	12	3	19
Hiseki (2v)	21	21	27	18	27	30	26	26	14	20	30	34	18	13	3	19	9	26	16	22
Helfffer	22	22	21	21	37	25	31	21	35	21	27	28	17	30	25	32	20	8	21	31
Jones	23	23	13	12	35	22	15	17	29	31	12	35	1	29	21	17	33	31	14	30
Job	24	24	18	14	25	20	13	37	30	14	26	12	14	18	12	3	32	22	10	3
Pizarro	25	25	26	37	29	32	32	12	32	7	33	32	15	17	15	27	24	29	19	21
Fukuma	26	26	28	25	31	31	29	28	37	37	37	15	24	6	18	7	12	28	31	5
Pinzolas	27	27	25	17	33	29	7	25	31	28	32	21	32	7	9	12	16	37	32	35
Orozco	28	28	14	20	16	26	30	20	12	26	24	20	20	31	36	24	25	27	8	3
Requejo	29	29	3	26	28	17	27	29	16	35	28	17	12	11	5	25	21	20	37	14
Díaz-Frénót	30	30	36	36	20	27	35	35	27	27	25	13	27	32	32	21	37	32	22	32
González	31	31	30	15	7	28	20	7	28	29	13	25	37	10	16	16	26	25	12	17
Peña	32	32	16	29	23	9	28	33	33	25	31	36	23	1	20	20	31	10	30	23
Christian	33	33	20	30	17	37	37	30	23	9	9	23	36	25	14	30	19	7	20	24
Ciccolini	34	34	9	24	12	7	25	9	9	30	36	30	30	26	29	9	23	36	7	12
TorresPardo	35	35	24	9	24	35	9	36	24	24	29	24	7	36	24	29	30	30	24	29
Chauzu	36	36	23	23	36	36	36	24	7	36	23	29	25	23	30	36	7	24	23	7
Billaut	37	37	7	7	9	23	23	23	36	23	20	9	9	24	23	23	36	23	36	20

Tabla 7-40 ‘Evocación’, índice II más matriz 20X37

Se puede explicar la tabla 7-40 de la siguiente manera: la primera columna, de izquierda a derecha, corresponde al apellido del pianista; la segunda contiene el ‘Número coloreado identificativo’ de la versión correspondiente a cada pianista; la tercera columna señala la posición que ocupa cada uno de los

pianistas dentro de la matriz a través de los compases analizados⁷³, y la matriz propiamente dicha que, dependiendo del segmento estudiado, en cada fragmento musical variará en el número de compases. La tabla color-numérica que sirve de ejemplo la generé a partir de los veinte compases analizados de 'Evocación'. A la izquierda se puede observar el índice de referencia y a la derecha se observa la matriz de 20 X 37.

La verdadera utilidad de este tipo de tabla-gráfico de color sería el poder crear una interfaz interactiva que permitiera ver de manera dinámica el lugar que ocupa un intérprete a lo largo del fragmento musical con sólo apretar su Color ID. Es decir, todos los cuadros de la matriz se opacarán a excepción de los correspondientes al pianista seleccionado para destacar su secuencia en relación con los otros pianistas del grupo⁷⁴.

Pianista	Color ID	Posición	Número de compás																			
			1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
Syomin	1	1	34	11	13	3	3	2	2	34	11	22	13	2	17	35	34	34	1	1	1	1
Querol	2	2	10	2	11	21	21	1	6	2	21	19	10	34	4	15	1	11	9	11	11	4
Larrocha(v1)	3	3	11	1	10	34	11	4	13	4	6	14	5	4	11	4	13	4	33	15	4	15
Muraro	4	4	6	6	4	1	19	22	5	8	2	3	6	3	34	26	6	1	11	16	10	8
Larrocha(v2)	5	5	4	22	5	8	4	10	34	11	34	1	11	15	28	31	15	14	6	4	34	22
Okada	6	6	17	19	18	11	16	5	4	15	4	4	4	33	13	11	4	33	4	6	6	28
Kyriakou	7	7	2	10	6	33	1	8	8	32	18	5	16	21	6	28	2	2	13	18	37	16
Unwin	8	8	19	34	2	14	14	6	3	13	22	2	34	14	35	1	10	6	18	9	25	9
Hamelin	9	9	8	8	8	4	18	31	10	1	1	6	22	22	26	10	11	5	34	33	9	2
Huidobro	10	10	22	31	34	6	2	32	11	17	8	11	21	5	2	37	5	13	29	25	32	27
Heisser(2v)	11	11	33	5	15	18	5	16	1	16	5	16	3	9	7	14	28	16	25	37	29	12
Ish-Hurwitz	12	12	32	4	14	5	6	11	22	5	16	37	31	27	33	22	3	18	35	26	8	10
Baselga	13	13	15	33	1	16	34	13	17	6	15	31	35	35	8	5	22	21	17	8	17	6
Larrocha(v3)	14	14	37	13	30	15	17	3	20	12	3	8	2	19	22	2	8	3	2	13	15	11
Sánchez	15	15	29	28	3	2	24	14	19	22	19	33	28	28	19	8	35	15	28	34	21	18
Pérez	16	16	12	32	22	19	33	19	21	10	17	10	29	16	1	34	18	19	27	2	22	37
Block	17	17	35	27	32	13	12	27	25	3	14	27	26	37	10	6	27	9	26	27	14	31
Díaz-Jerez	18	18	1	35	21	12	8	15	18	18	10	18	8	8	27	13	29	17	5	36	27	13
Montiel	19	19	31	16	19	24	10	18	15	33	7	7	33	20	37	33	17	35	15	28	16	14
Baytelman	20	20	5	3	26	10	22	34	26	19	35	26	19	12	31	18	14	12	3	19	18	26
Hiseki (2v)	21	21	27	18	27	30	26	26	14	20	30	34	18	13	3	19	9	26	16	22	31	19
Helffer	22	22	21	21	37	25	31	21	35	21	27	28	17	30	25	32	20	8	21	31	12	17
Jones	23	23	13	12	35	22	15	17	29	31	12	35	1	29	21	17	33	31	14	30	26	34
Job	24	24	18	14	25	20	13	37	30	14	26	12	14	18	12	3	32	22	10	10	3	3
Pizarro	25	25	26	37	29	32	32	12	32	7	33	32	15	17	15	27	24	29	19	21	35	35
Fukuma	26	26	28	25	31	31	29	28	37	37	37	15	24	6	18	7	12	28	31	5	5	32
Pinzolas	27	27	25	17	33	29	7	25	31	28	32	21	32	7	9	12	16	37	32	35	2	5
Orozco	28	28	14	20	16	26	30	20	12	26	24	20	20	31	36	24	25	27	8	3	36	7
Requejo	29	29	3	26	28	17	27	29	16	35	28	17	12	11	5	25	21	20	37	14	33	25
Díaz-Frénót	30	30	36	36	20	27	35	35	27	27	25	13	27	32	32	21	37	32	22	32	19	29
González	31	31	30	15	7	28	20	7	28	29	13	25	37	10	16	16	26	25	12	17	30	21
Peña	32	32	16	29	23	9	28	33	33	25	31	36	23	1	20	20	31	10	30	23	28	20
Christian	33	33	20	30	17	37	37	30	23	9	9	23	36	25	14	30	19	7	20	24	20	23
Ciccolini	34	34	9	24	12	7	25	9	9	30	36	30	30	26	29	9	23	36	7	12	23	33
TorresPardo	35	35	24	9	24	35	9	36	24	24	29	24	7	36	24	29	30	30	24	29	13	36
Chauzu	36	36	23	23	36	36	36	24	7	36	23	29	25	23	30	36	7	24	23	7	7	30
Billaut	37	37	7	7	9	23	23	23	36	23	20	9	9	24	23	23	36	23	36	20	24	24

Tabla 7-41 'Evocación', contornos de Muraro, Ciccolini y Job dentro de la matriz

⁷³ La posición 1 corresponde al pianista que presenta el valor de la mediana más alto, mientras que, el lugar 37 es ocupado por el músico con el valor más bajo.

⁷⁴ En la actualidad me encuentro trabajando en ello y he realizado algunos experimentos con la intención de hacer que esa interfaz interactiva funcione de manera automática ya que, por el momento, actúa de forma semi-automática al requerir varios pasos para completar la acción requerida.

Veamos a continuación un ejemplo práctico de lo que proponemos con esta técnica de análisis. En la tabla 7-41 hemos escogido y destacado tres versiones al azar, para saber su situación geográfica dentro de la dimensión metronómica-espacial delimitada por la matriz de 20 X 37 correspondiente a 'Evocación'.

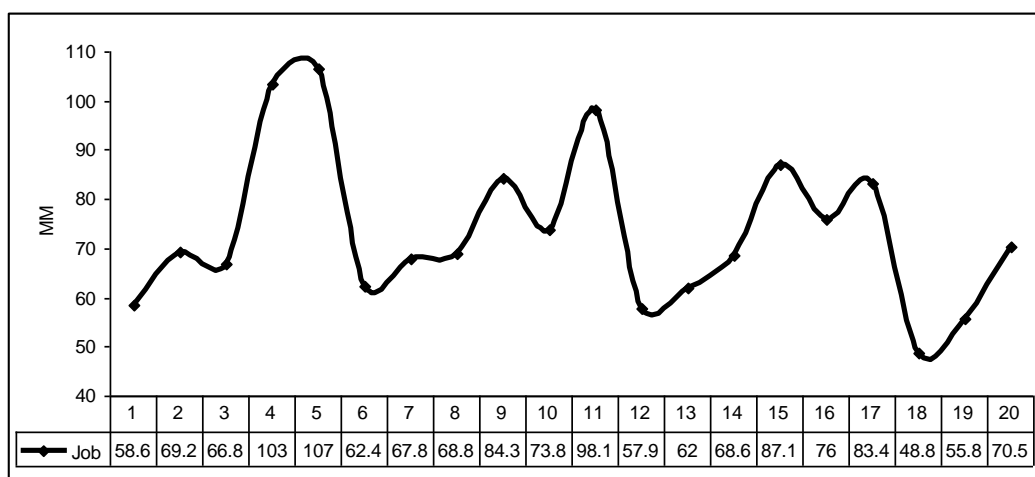
En primer lugar, la versión de esta pieza por Roger Muraro (color ID gris-4) se encuentra dentro del ámbito esperado respecto del Índice I. Por otra parte, aunque Aldo Ciccolini (color ID verde-34) ofrece una de las interpretaciones más lentas de la colección en comparación a otros pianistas, en esta pieza tiende a situarse en algunos de los compases en los espacios superiores debido a un contorno que muestra una velocidad metronómica dispar. Por último, Bernard Job (color rojo-24), en esta pieza entrega velocidades metronómicas bastante lentas en relación con el grupo.

Ahora, tomemos como ejemplo la posición del contorno metronómico de Bernard Job respecto al grupo en cada uno de los veinte compases:

[35, 34, 35, 19, 15, 36, 35, 35, 28, 35, 26, 37, 35, 28, 25, 36, 35, 33, 37, 37]

La media de dicha serie se sitúa en la posición 31.8 y de acuerdo con la mediana obtenida por Job, la posición sería la 35; esto confirma lo que podemos observar visualmente: las posiciones obtenidas en los compases 4-5 y, en menor medida, en los compases 9, 11, 14-15, pueden considerarse como inusuales y, consecuentemente, ello implica que las velocidades registradas en dichos compases de 'Evocación' encontrados en esta versión son a su vez inusitados.

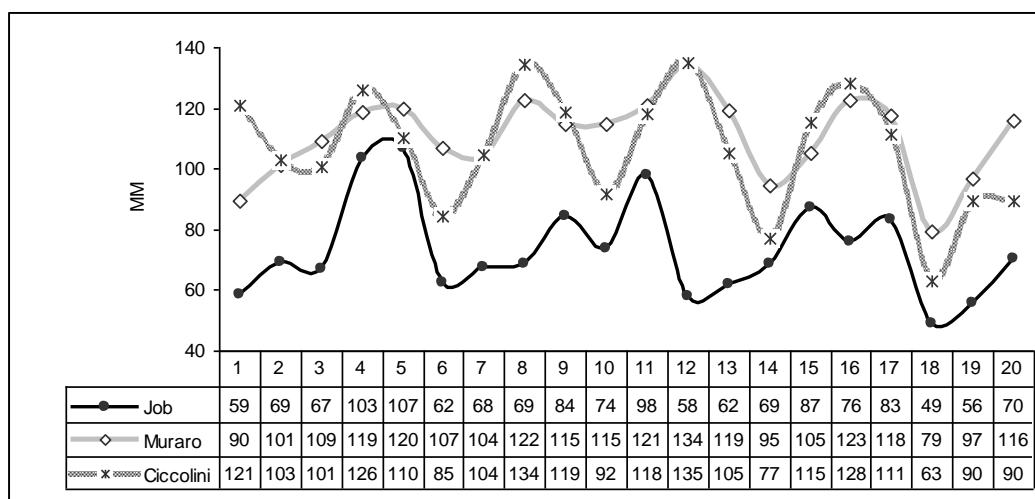
En la siguiente gráfica aparece el contorno metronómico de la versión de Bernard Job, que permite corroborar lo que revela este arreglo bidimensional de números. Antes de conocer la posición de esta versión en la matriz de la pieza, era imposible decir cuál de las crestas pudiera ser inusual en relación con la tendencia del grupo.



Gráfica 7-47 'Evocación' contorno metronómico de la versión de Bernard Job

Por medio de la serie deducida, sabemos que el aumento drástico de velocidad en los compases 4 y 5 puede considerarse como infrecuente y los picos de los compases 9 y 11 como normales. Más aún, podemos decir que el pico de compás 15 es moderado y el pico del compás 17 es muy discreto, a pesar de ser ambos muy parecidos.

La importancia de la matriz reside en que permite saber qué inusual o estándar son las velocidades de cualquier versión al entretelar la información proporcionada por el gráfico simple en combinación con la serie numérica de la posición del contorno metronómico de un pianista. Una ventaja, es que permite comparar también distintas versiones de forma numérica que, de otro modo, implicaría el tener que realizar las suposiciones de manera visual a partir de contornos melódicos que parten de velocidades iniciales diferentes. Veamos un último gráfico para ejemplificar lo dicho en este párrafo.



Gráfica 7-48 'Evocación', contornos metronómicos de las versiones de Job, Muraro y Ciccolini

Gracias al proceso de correlación efectuado podemos saber que, por ejemplo, la velocidad inicial y final de la versión de Ciccolini son bastante raras ya que, el pianista arranca en la primera posición, con la velocidad metronómica más rápida de los 37 pianistas para el primer compás de 'Evocación', y termina el extracto en la posición 23. Por el contrario, la lectura de Muraro mantiene un patrón coherente y estándar en relación a lo que realizan la mayoría de los intérpretes en este fragmento y, como hemos mencionado antes, en el contorno realizado por Job, sólo la curva localizada en los compases 4-5 se puede definir como excepcional. Todo ello no se podría deducir tan fácilmente a partir de la tabla, ni por medio de la gráfica, pues tal conclusión sólo emerge al contextualizar dicho contorno dentro de la matriz de la pieza.

En resumen, esta innovadora técnica de las matrices de colores, en combinación con el análisis estadístico realizado tanto a las pistas de audio como a las duraciones de las piezas, permite descubrir aquellas versiones que presentan patrones metronómicos excepcionales y ocultos en relación con el grupo.

7.6 LA FALTA DE INDICACIÓN METRONÓMICA EN EL PRIMER CUADERNO

7.6.1 La versión teórica en el contexto metronómico

En este apartado presentamos los resultados correspondientes al análisis de la versión MIDI en cada una de las tres primeras piezas de la colección. Además, contrastamos la velocidad metronómica promedio de tales secuencias teóricas con los tiempos metronómicos resultantes del análisis de los extractos de audio del grupo de 38 versiones integrales descritos en los apartados 7.3 y 7.4.

Un primer problema era que la versión actual (Sonic Visualiser 1.7.2) del programa informático empleado para el análisis de las pistas de audio no es capaz de leer archivos MIDI. Por tanto, se debía encontrar un programa que permitiera convertir ese tipo de fichero a un archivo de audio. En este trabajo fue utilizado el ‘Midi to wav maker’, aunque también se probó el ‘Midi to wav 1.0’. Ambos programas requieren un pago; no obstante, es posible descargar una versión de prueba que permite convertir archivos de hasta 60 segundos de duración. Lo que en nuestro caso fue suficiente ya que, en esta comparativa, los archivos duraban alrededor de 30 segundos cada uno.

Después de haber transferido la versión MIDI a un archivo de audio se pudo realizar la colocación de las marcas de compás con el programa de visualización de onda en cada pieza del primer cuaderno. A continuación reseñamos lo encontrado con respecto a esas tres piezas donde Albéniz no dio indicaciones metronómicas.

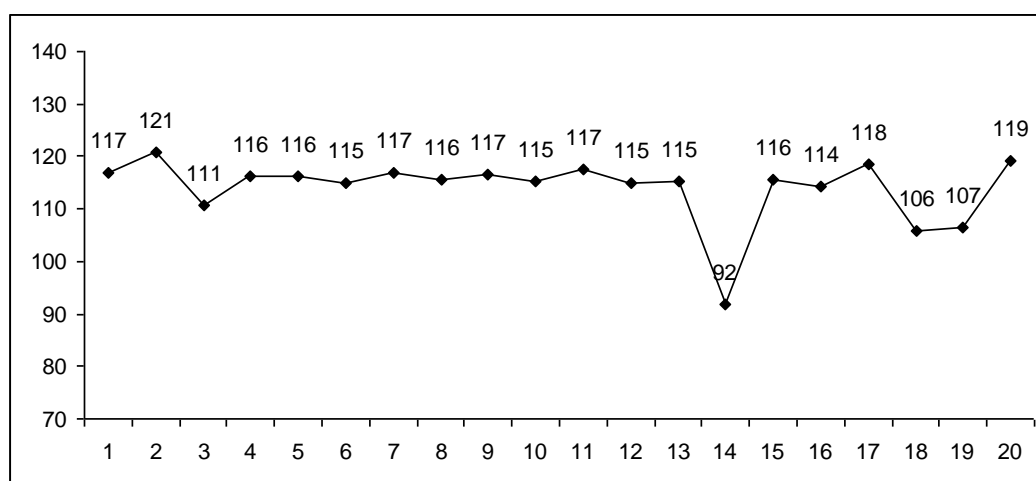
7.6.2 Evocación

Como primer paso, cargamos la pista MIDI secuenciada por Segundo G. Yogore en el programa Space Toad MIDI Sequencer y con ello pudimos saber que dicha secuencia presenta un valor inicial de 116 bpm, como aparece en la parte superior de la ilustración 7-1 y, al parecer ese tiempo se mantiene hasta el compás 13, donde hay un descenso de la velocidad hacia los 91 MM que afecta al siguiente compás.

Track nr. 1 (Albeniz Iberia Book1 No1 Evocacion)					
Bar	Tick	Type	Val1	Val2	
0	01 000	Text	Sequenced by Segundo G. Yogore		
0	01 000	Copyright	Segundo G. Yogore, dody@wbi.ph		
0	01 000	Tempo	116.00 bpm		
0	01 000	Time	3	4	
0	01 000	Key	Cb	major	
13	01 000	Tempo	91.00 bpm		
14	01 000	Tempo	116.00 bpm		
17	03 000	Tempo	91.00 bpm		
18	02 000	Tempo	116.00 bpm		
21	03 000	Tempo	91.00 bpm		
22	02 000	Tempo	116.00 bpm		
25	03 000	Tempo	91.00 bpm		
26	02 000	Tempo	116.00 bpm		
40	03 240	Tempo	113.00 bpm		

Ilustración 7-1 Inicio de la secuencia de ‘Evocación’ realizada por Yogore

La siguiente gráfica muestra las marcas metronómicas del extracto escogido deducidas a partir de los valores obtenidos con el Sonic Visualiser. Podemos observar que, en efecto, existe un descenso de la velocidad en el compás 14 que se sitúa exactamente en los 91.73909023 MM. En la representación resulta un valor de 92 para ese compás al haber sido redondeada la cifra.



Gráfica 7-49 Velocidades metronómicas por compás en la versión teórica de ‘Evocación’

En sí misma, parece que la versión MIDI se mantiene bastante estable. Siendo los valores estadísticos los siguientes:

Inicial	A'	Min	Max	Rango	Mediana	Media	D. E.	CV %
117.01	106.56	91.74	120.65	28.91	115.70	113.97	6.39	5.61

Tabla 7-42 ‘Evocación’, valores estadísticos del fragmento inicial de la versión secuenciada

Conociendo los valores metronómicos del grupo de integrales analizadas en relación con esta pieza, se pensó que valdría la pena contrastar dichos valores con la versión MIDI. Al tener en cuenta la mediana como medida central y ordenando los valores de forma ascendente, el fragmento tomado de la versión

MIDI ofrece un *tempo* superior a todas las versiones analizadas ya que puntea una velocidad de $\text{♩} = 115.70 \text{ MM}$.

Mediana	Pianista	Mediana	Pianista	Mediana	Pianista
66.83	Jones	89.14	Ish-Hurwitz	98.13	Sánchez
68.36	Chauzu	90.08	Torres-Pardo	98.14	Solano
69.02	Job	90.18	González	98.19	Larrocha(v1)
74.00	Díaz-Frénot	90.67	Orozco	98.36	Helffer
76.66	Hamelin	92.15	Fukuma	101.87	Unwin
80.35	Kyriakou	92.29	Pinzolas	102.88	Larrocha(v2)
82.93	Requejo	92.34	Larrocha(v3)	105.54	Okada
83.45	Baytelman	92.51	Block	107.63	Ciccolini
83.81	Pizarro	93.97	Montiel	108.62	Heisser(2v)
86.86	Billaut	94.12	Díaz-Jerez	108.62	Syomin
87.94	Peña	96.33	Baselga	109.71	Querol
87.99	Christian	98.02	Pérez	114.84	Muraro
88.18	Hiseki (2v)	98.05	Huidobro	115.70	MIDI

Tabla 7-43 Mediana del grupo de pianistas y de la versión MIDI (compases 1-20)

Dicha velocidad es un poco apresurada para el Allegretto (expresivo) indicado por Albéniz. Es curioso que la marca de la versión MIDI se encuentra dentro del rango propuesto por Guillermo González en su edición revisada ($\text{♩} = 112-116$) aunque en su grabación, se mantiene en el fragmento analizado en los 98.16 MM. De manera semejante, la marca MIDI aparece por encima de lo realizado por el grupo de pianistas en cuanto a la velocidad inicial, con una excepción: la versión de Aldo Ciccolini, tiene un inicio un tanto atropellado (121.15 MM para el primer compás), en relación con la mediana obtenida para todo el fragmento (107 MM).

En cuanto a la variabilidad metronómica del fragmento, la versión MIDI presenta el menor rango al contabilizar un coeficiente de variación de 5.61 %; le sigue el pianista Hervé Billaut con 9.05 %. En el extremo contrario se encuentra Ángel Solano con un C.V. de 23.42 %.

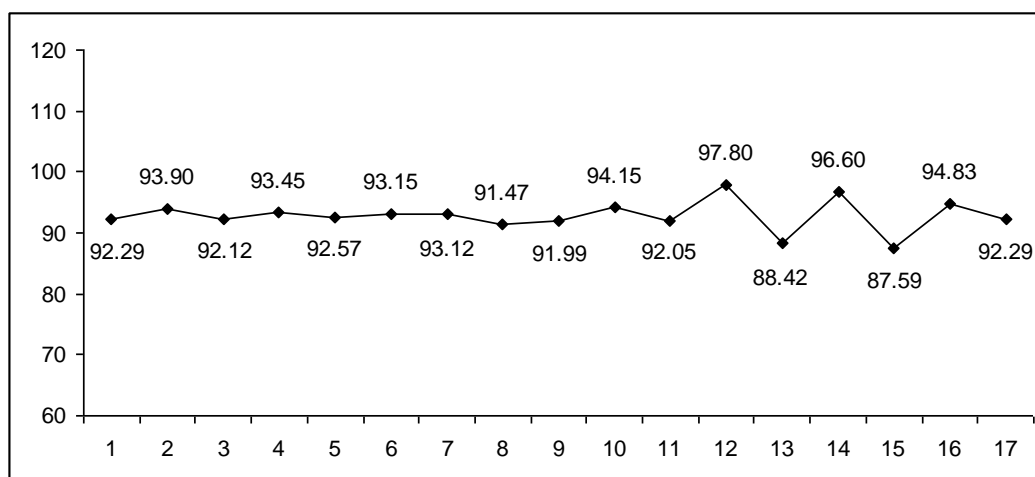
7.6.3 El puerto

Al observar la segunda pista de Yogore en el programa Space Toad MIDI Sequencer, pudimos saber que la versión secuenciada MIDI de esta pieza por Yogore presenta un valor de $\text{♩} = 139 \text{ bpm}$ (véase la ilustración 7-2). Es curioso que, en la ventana del programa, la velocidad metronómica aparezca con respecto a la negra y no a la negra con punto aunque el compás de 6/8 sea justamente marcado por el secuenciador. Ese valor de $\text{♩} = 139$ es equivalente al valor de $\text{♩} = 92.66$ que es la medida lógica correspondiente a esta pieza escrita en 6/8.

Track nr. 1 (Albeniz Iberia Book1 No2 El Puerto)					
Bar	Tick	Type	Val1	Val2	
0	01 000	Text	Sequenced by Segundo G. Yogore		
0	01 000	Copyright	Segundo G. Yogore, dody@wbi.ph		
0	01 000	Tempo	139.00 bpm		
0	01 000	Time	6	8	
0	01 000	Key	Db	major	
72	02 000	Tempo	136.00 bpm		
72	03 000	Tempo	133.00 bpm		
72	04 000	Tempo	130.00 bpm		
72	05 000	Tempo	126.00 bpm		
72	06 000	Tempo	123.00 bpm		
73	01 000	Tempo	120.00 bpm		
73	02 000	Tempo	117.00 bpm		
73	03 000	Tempo	113.00 bpm		
74	01 000	Tempo	139.00 bpm		

Ilustración 7-2 Inicio de la secuencia MIDI de ‘El puerto’ realizada por Yogore

Pudimos comprobar la velocidad metronómica real de 92 MM de Yogore cuando se analizó la pista MIDI con el Sonic Visualiser y se observó que, el primero de ellos contabilizó la ♩ = 92.29 MM dentro del gráfico generado con las marcas de compás. En dicha representación, correspondiente a los 17 primeros compases de la muestra, se distingue una variación de *tempo* a partir del compás 12, esto se debe a los adornos que Albéniz incluye en la melodía que aportan elasticidad al contorno de la frase escrita en corcheas. Sin embargo, incluso en esta versión que teóricamente sigue la partitura, no se puede hablar de un *tempo* fijo, al haber sido asignada la velocidad metronómica por el autor de la secuencia sin realizar un estudio previo sobre la tradición interpretativa de esta pieza.



Gráfica 7-50 Valores metronómicos del inicio de la secuencia MIDI de ‘El puerto’ (cs. 1-17)

Inicial	A'	Min	Max	Rango	Mediana	Media	D. E.	CV %
92.29	97.80	87.59	97.80	10.20	92.57	92.81	2.47	2.66

Tabla 7-44 ‘El puerto’, valores estadísticos del fragmento inicial de la versión secuenciada

Las medidas centrales, media y mediana, resultantes de los primeros 17 compases se sitúan en los 92 MM, específicamente, la primera en 92.81 y la segunda en 92.57; el resto de valores aparecen en la tabla 7-44:

El paso lógico consecuente era comparar la mediana de la versión teórica con el conjunto de medianas correspondiente al grupo de versiones integrales analizadas. En la siguiente tabla aparecen dichos valores.

Mediana	Pianista	Mediana	Pianista	Mediana	Pianista
92.57	MIDI	111.36	Heisser(2v)	118.85	Requejo
98.66	Ciccolini	112.21	Jones	119.31	Querol
102.80	Chauzu	112.21	Peña	119.51	Job
102.94	Orozco	112.35	Sánchez	119.62	Pizarro
103.05	Billaut	113.05	Huidobro	120.19	Larrocha(v1)
106.32	González	113.08	Muraro	120.19	Solano
107.04	Baytelman	114.19	Díaz-Frénot	122.50	Larrocha(v2)
107.30	Torres-Pardo	114.84	Fukuma	122.50	Díaz-Jerez
109.59	Helffer	115.63	Ish-Hurwitz	123.05	Larrocha(v3)
109.70	Block	116.13	Unwin	124.58	Syomin
109.96	Pinzolas	116.67	Okada	125.64	Hamelin
110.53	Christian	117.60	Montiel	126.05	Baselga
110.53	Hiseki (2v)	117.60	Pérez	132.51	Kyriakou

Tabla 7-45 ‘El puerto’, valor de la mediana en cada versión

Es curioso que las 38 versiones analizadas presenten una velocidad metronómica mayor que la versión secuenciada MIDI. Por tanto, ‘El puerto’ nos ayuda a confirmar lo siguiente: el que Albéniz no haya especificado una velocidad metronómica, puede generar problemas al momento de crear una versión teórica si el programador que realiza la secuencia parte de una lectura arbitraria de la expresión de *tempo* “Allegro comodo” indicada por el compositor, o no tiene en cuenta la tradición interpretativa. Lo mismo concierne a las otras dos piezas del primer cuaderno.

Otro detalle inherente a la secuencia MIDI radica en su poca variación metronómica que deriva en un coeficiente de variación de 2.66 %. Le sigue la segunda grabación de Jean François Heisser que, con un CV de 4.42 %, es la menos arriesgada del grupo de pianistas. Estas interpretaciones contrastan con la propia de Leopoldo Querol que muestra un coeficiente de variación situado en los 21.93 %.

7.6.3.1 Rollo de pianola

Para esta pieza contaba además con otra fuente de información, pues casualmente pude comprar un rollo de pianola de la marca Victoria. Esto ocurrió a través del sitio Web de Todocolección⁷⁵ que me permitió adquirir ese rollo en una tienda de muebles y antigüedades localizada en Girona⁷⁶.

Este tipo de material está depositado en varios centros de conservación como la Biblioteca Nacional de España y la Biblioteca de Cataluña, entre otros.

⁷⁵ La dirección de dicho sitio es la siguiente: www.todocolección.com

⁷⁶ La compraventa fue realizada en diciembre de 2010 y el precio total fue de 17 euros.

En una visita realizada a la BCAT pude consultar algunos rollos y tuve la oportunidad de escuchar dos ellos en la pianola que pertenece a dicha institución catalana⁷⁷. Sin embargo, aunque se puede consultar los rollos en BNE, no es posible reproducirlos ni existe transcripción auditiva de ellos⁷⁸.

Por mi parte, no contaba con una pianola en la cual reproducir el rollo ni con el hardware necesario para transcribirlo. No obstante, existe en Internet un software que permite transferir los rollos de pianola en archivos MIDI, esto es posible ya que, el programa informático convierte las marcas realizadas por el usuario sobre las imágenes digitales tomadas del rollo en una secuencia MIDI.

Hablando ya del rollo de ‘El puerto’ en sí, es interesante que la versión para pianola de la marca Victoria presente una velocidad metronómica lenta. El inicio especifica un aire “Allegro moderato” con el número “60” que es el tiempo correspondiente a tal indicación agógica. En la siguiente ilustración se pueden observar tales referencias temporales, además de la transcripción de los dos primeros compases de la pieza a través de los orificios ordenados en el rollo.



Ilustración 7-3 ‘El puerto’, rollo de pianola de la marca Victoria

Para convertir la información del rollo de pianola en sonido utilicé el programa informático ‘Pianola to MIDI 2’, el cual es un programa gratuito desarrollado por Giles Darling⁷⁹. A continuación, aparece traducido un extracto del texto incluido en su página Web, donde su creador describe la historia detrás de esta herramienta:

⁷⁷ Aprovecho la oportunidad para agradecer a la directora de la fonoteca de la Biblioteca de Cataluña, Margarida Ullate i Estanyol, por permitirme consultar y escuchar algunos de los rollos relacionados con *Iberia* de Albéniz.

⁷⁸ El Archivo de Radio Nacional de España tiene un registro sonoro que corresponde a una transferencia de un rollo de pianola de la pieza ‘Lavapiés’ y aunque pude escucharla en el sitio no fue posible obtener una copia para realizar un análisis metronómico de ella.

⁷⁹ La información general acerca de este recurso informático, el programa en sí mismo y la guía de usuario se pueden descargar de la página siguiente: www.gilesdarling.me.uk. La referencia del programa es: Giles Darling, *Pianola to MIDI 2* [programa informático], versión 2.0, last updated: 27th October 2009, Disponible en: <http://www.gilesdarling.me.uk/pianola/pianolatomidi2.shtml> [consulta: 10 diciembre 2009]. El programa funciona en Windows XP y Windows Vista.

Quería convertir los rollos de pianola en archivos MIDI, por dos razones: En primer lugar, los rollos eran viejos (probablemente hasta 80 años de edad). El papel se había tornado amarillo y vuelto quebradizo. Estaba claro que no iban a durar por mucho tiempo más. En segundo, la propia pianola era vieja y algunos de sus mecanismos internos necesitaban una reparación. Por tanto, a menudo no había suficiente energía para que la pianola tocara todas las notas requeridas de manera simultánea.

Durante muchos años había probado distintos métodos para convertir los rollos de pianola, incluyendo la transcripción a una partitura, la construcción de una placa de circuito para imitar la pianola por vía electrónica y, filmando un rollo de pianola mientras era tocado para medir las posiciones de las notas. Sin embargo, no tuve éxito.

Finalmente, decidí fotografiar los rollos con una cámara digital (una cámara Sony Digital Mavica) y crear una serie de fotografías de todo el rollo de pianola. Estas fotografías debían ser colocadas de forma consecutiva para crear una sola imagen digital larga y delgada (por lo general de 480 píxeles de ancho por entre 12.000 y 20.000 píxeles de alto) de cada rollo de pianola.

Escribí también un programa informático que me permite visualizar las fotografías y distinguir las posiciones, inicial y final, de cada nota en la pantalla del ordenador. Luego, el programa calcula cuando debe comenzar y terminar de tocar cada nota y crea un archivo MIDI para cada rollo de pianola. Asimismo, el programa me permite asignar un instrumento musical al rollo y controlar la velocidad y el volumen de la reproducción.

Resultó ser un proceso bastante lento. Un rollo típico podía requerir entre 40 o 50 fotografías, dependiendo de su longitud, lo que me tardaba al menos una hora en tomar. Identificar el inicio y el fin de todas las notas en la pantalla del ordenador tardaba entre 3 o 4 horas por rollo. A pesar de ello, estoy muy contento con los resultados obtenidos. Cuando un amigo escuchó uno de los archivos MIDI completo, inicialmente pensó que estaba oyendo una grabación en casete de la interpretación realizada en la pianola. Esto me demostró que el proceso había registrado con precisión la música del rollo de pianola y que, finalmente, había logrado la conversión de los rollos de pianola a un formato más duradero⁸⁰.

La versión actual del programa permite que las imágenes del rollo de pianola se puedan tomar con una cámara fotográfica, un escáner e incluso por medio de fotocopias. Dichas imágenes se cargan al programa y se sitúan una después de otra tratando de cuadrar el lugar donde se sobreponen. Como siguiente paso, uno debe asegurarse que, la resolución de la imagen y la colocación de la misma dentro de la interfaz del programa, concuerden con las líneas guías que definen cada tecla del piano⁸¹. A continuación, se debe marcar el inicio y el final de cada nota y para ello se recomienda usar el recurso de zum (zoom) para colocarlas de manera más precisa. Por último, se genera la pista creada a partir del archivo MIDI y ésta puede ser escuchada, por ejemplo, con Windows Media Player o Audacity.

Se muestra en la siguiente ilustración la captura de pantalla donde aparece una de las fotografías del rollo de pianola de 'El puerto' vista a través del programa.

⁸⁰ Giles Darling, "How I converted pianola rolls to MIDI files" [en línea], last updated: 7th July 2006, Disponible en: <http://www.gilesdarling.me.uk/pianola/convertpianola.shtml> [consulta: 10 diciembre 2009].

⁸¹ De manera especial insistimos que, al momento de convertir en imágenes el rollo, se debe ser muy cuidadoso y revisar que no exista una desorientación del material pues, ello puede provocar que las hileras de agujeros no concuerden con los canales del programa que permiten identificar cada una de las notas, lo que puede destruir todo el trabajo realizado si hay necesidad de mover alguna de las fotografías de nuevo, al estar mal colocada. El error puede ser milimétrico, sin embargo, esa pequeña falla puede afectar el resultado sonoro final.

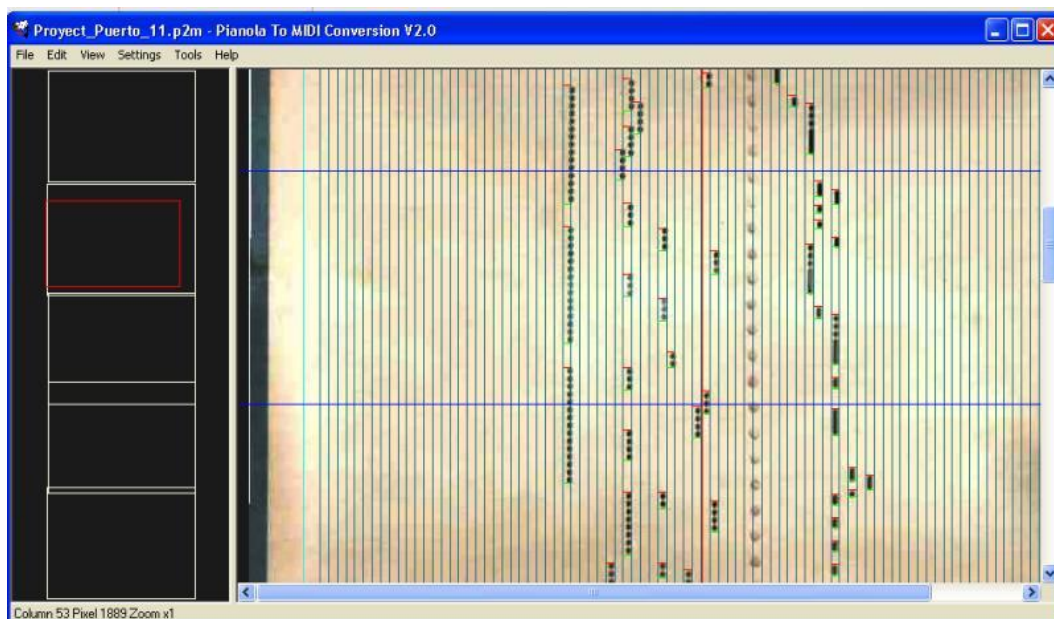


Ilustración 7-4 ‘El puerto’, colocación de inicio y final de notas (cs. 12-14 aprox.)

En el programa Pianola to MIDI 2, los inicios de notas son identificados con una marca de color verde y los finales, con una marca de color rojo. La siguiente ilustración exhibe las distintas duraciones de las notas en el rollo de pianola y las marcas que realicé por medio de dicho programa.

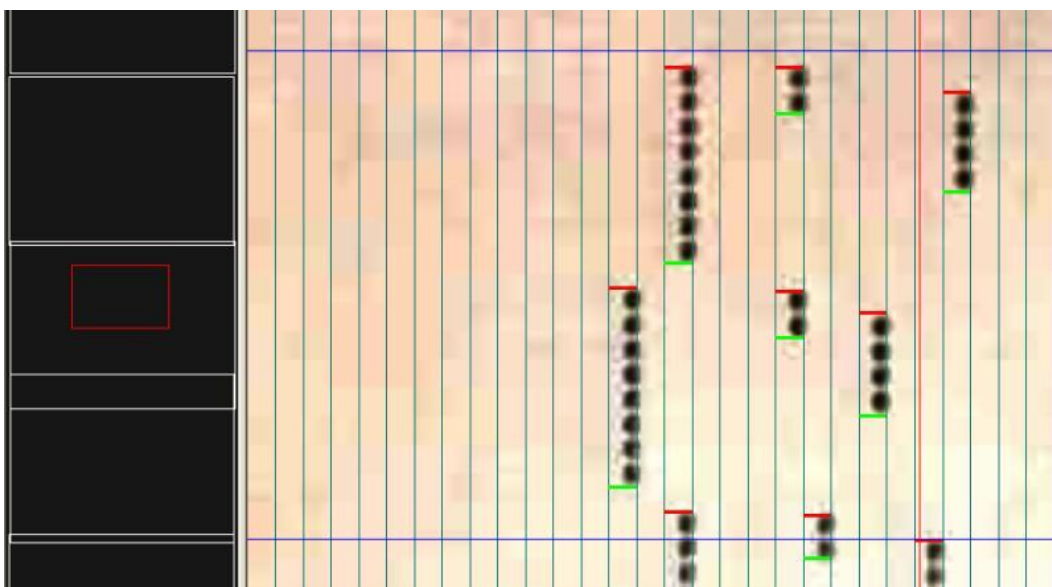
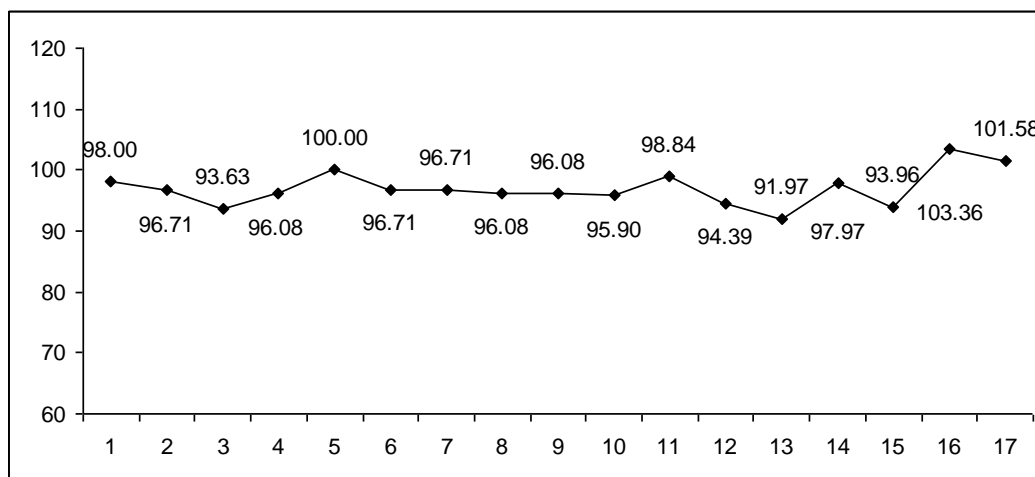


Ilustración 7-5 ‘El puerto’, función “zoom in” para marcar las cadenas de notas

Después de generar el archivo MIDI a partir de la conversión en imágenes del rollo de pianola, el paso subsecuente fue grabar ese fichero y guardarlo como un archivo de audio para poder analizarlo por medio del Sonic Visualiser.

En la siguiente gráfica aparecen los valores metronómicos del fragmento musical tomado de la versión proveniente del rollo, que corresponde a los compases 1- 17 de la partitura.



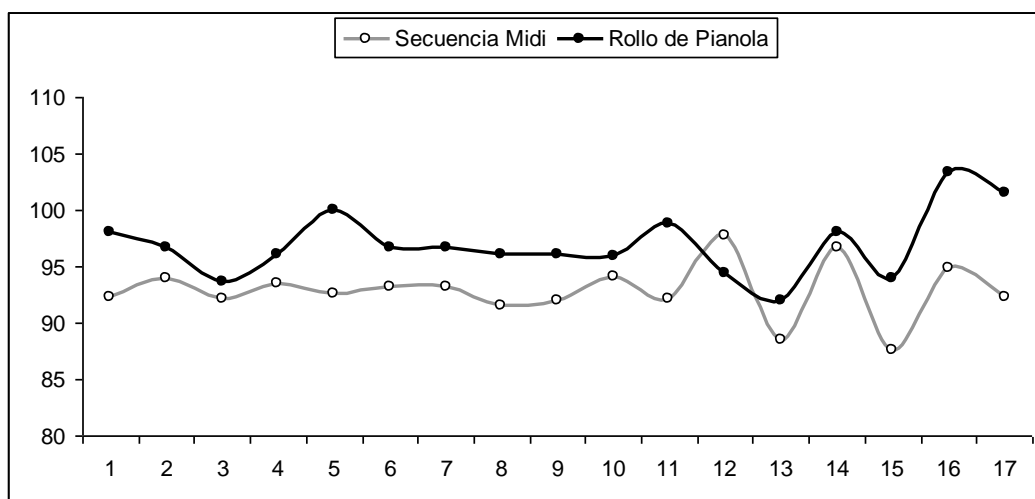
Gráfica 7-51 Valores metronómicos del inicio del rollo de pianola de 'El puerto' (cs. 1-17)

Los valores metronómicos resultantes del análisis estadístico efectuado fueron los siguientes:

Inicial	A'	Min	Max	Rango	Mediana	Media	D. E.	CV %
98.00	94.39	91.97	103.36	11.39	96.71	96.94	2.88	2.97

Tabla 7-46 'El puerto', valores estadísticos del fragmento inicial del rollo de pianola

Por último, comparemos los contornos metronómicos de la versión MIDI y la del rollo de pianola. Curiosamente, al escuchar ambas, la transcripción contenida en el rollo realizada por un editor musical de la compañía Victoria parece tener más naturalidad que la versión secuenciada por Yogore; esto se ve reflejado en la gráfica, al mostrar el rollo de pianola un contorno ligeramente pronunciado que enfatiza de forma sutil ciertos compases para suplir la falta de variedad dinámica en ese tipo de soporte.



Gráfica 7-52 'El puerto', contornos metronómicos, MIDI contra rollo de pianola Victoria

Sin embargo, el rollo de pianola exhibe también una mediana lenta en comparación a la que representa al grupo de versiones analizadas ($\text{♩} = 114.52$ MM), ya que todos los pianistas marcaron una velocidad metronómica superior a

la mediana del rollo situada en los 96.71 MM. No obstante, esta versión es menos lenta que la secuencia MIDI (92.57 MM).

La importancia de poder convertir los rollos de pianola reside en que, existe un legado importante depositado en bibliotecas, así como en colecciones privadas, y la antigüedad de los mismos hace peligrar su conservación, siendo necesaria la difusión de técnicas que permitan transferir adecuadamente la música codificada a soportes más duraderos. Afortunadamente, existen algunos investigadores en España que empiezan a prestar especial atención a este soporte⁸², entre ellos podemos mencionar el grupo de investigación ‘Les músiques en les societats contemporànies’ de la Universitat Autònoma de Barcelona⁸³. Dentro del proyecto “Rotlles de pianola de Mas Roger (2010)” trabajan con el programa Pianola to MIDI 2 —reseñado en este corto apartado— sobre una colección de alrededor de 2000 rollos que fueron encontrados en julio de 2010 en una masía localizada en el parque natural de la Serra de Montsant⁸⁴ y cuyo estudio promete algunos avances en el conocimiento sobre este tipo de documentos⁸⁵.

7.6.4 Corpus Christi en Sevilla

En esta pieza, Yogore decide asignar un tiempo metronómico inicial de ♩ = 140, marca que mantiene hasta el compás 81, donde baja un poco la velocidad para dar entrada al segundo tema con un *tempo* de 136 bpm.

⁸² Por nuestra parte, en el trabajo de DEA dedicamos un apartado al estudio del soporte de rollo prestando especial atención en los registros parciales de *Iberia* disponibles en ese formato. Véase: A. Pérez Sánchez, “*Iberia* de Isaac Albéniz...”, pp. 77-101.

⁸³ Mayor información se puede encontrar a través del siguiente enlace: Les músiques en les societats contemporànies [grupo de investigación], “Rotlles de pianola de Mas Roger (2010)”, Músicas de reproducción tecnológica, <http://www.musc.cat/es/lineas-investigacion/musicas-de-reproduccion-tecnologica.html> [consulta: 5 enero 2011].

⁸⁴ «La Conselleria de Medio Ambiente y Vivienda ha hallado 2.014 rollos de pianola en la masía Roger de Cabacés (Tarragona), algunos de ellos originales y perforados por figuras como Enric Granados, Igor Stravinski y Richard Strauss. Se trata de un fondo que proviene de una sola colección, recopilada entre 1910 y 1936 por los antiguos propietarios de la masía, Miquel Vida Llecha (1896-1968) y su padre, Joan Vidal Felip (?-1944). Actualmente la casa se sitúa en una finca propiedad de la Generalitat y forma parte del parque natural de la Serra de Montsant. Con la colaboración técnica del Parque Natural de la Sierra de Montsant, Medio Ambiente ha encargado a la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) el estudio de la colección». El resto de la noticia se puede leer en: Europa Press, “Hallan más de 2.000 rollos de pianola en una masía del Montsant” [en línea], Veinte minutos, 07/07/2010, Disponible en: <http://www.20minutos.es/noticia/758450/0/> [consulta: 17 diciembre 2010].

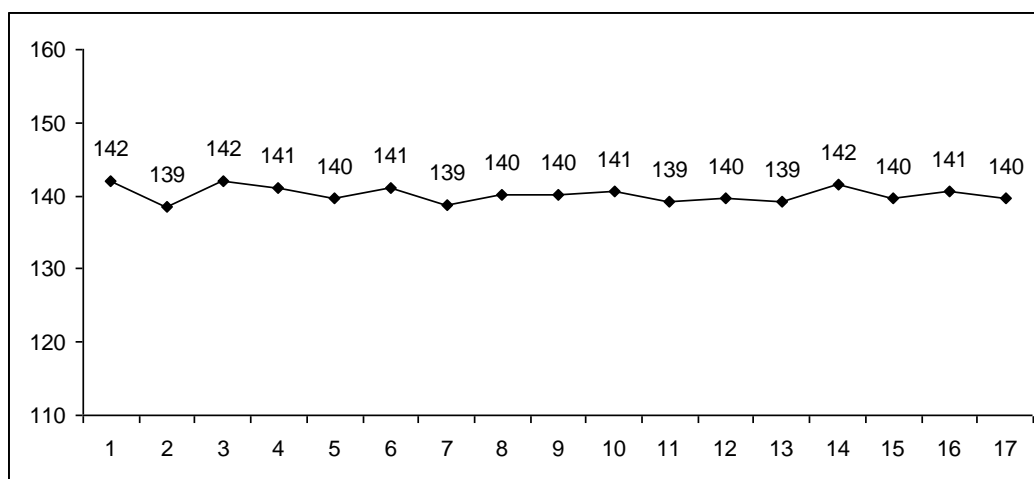
⁸⁵ En el enlace siguiente se puede consultar la propuesta de trabajo a través de una presentación visual de un investigador colaborador de dicho grupo: Jordi Roquer Gonzalez, “2000 rollos de pianola en Mas Roger: los caminos de una recuperación” [Power Point], Universitat Autònoma de Barcelona. *II Jornada profesional de fondos invisibles: “Archivos sonoros: sonidos ausentes”*, 27 de septiembre de 2010, Salón de actos del Ministerio de Cultura, Madrid. Disponible en: www.sedic.es/jornadafondosinvisibles2010/ponencias/jroquer.ppt [consulta: 20 diciembre 2010].

Track nr. 1 (Albeniz Iberia Book1 No3 El Corpus En Sevilla)					
Bar	Tick	Type	Val1	Val2	
0	01 000	Text	Sequenced by Segundo G. Yogore		
0	01 000	Copyright	Segundo G. Yogore, dody@wbi.ph		
0	01 000	Tempo	140.00 bpm		
0	01 000	Time	2	4	
0	01 000	Key	A	major	
81	01 240	Tempo	137.00 bpm		
81	02 000	Tempo	134.00 bpm		
81	02 240	Tempo	131.00 bpm		
82	01 000	Tempo	127.00 bpm		
82	01 240	Tempo	124.00 bpm		
82	02 000	Tempo	121.00 bpm		
82	02 240	Tempo	118.00 bpm		
83	01 000	Tempo	136.00 bpm		
83	01 000	Key	F#	major	
133	01 240	Tempo	128.00 bpm		
133	02 000	Tempo	120.00 bpm		
133	02 240	Tempo	112.00 bpm		

Ilustración 7-6 Inicio de la secuencia MIDI de ‘El Corpus Christi en Sevilla’ realizada por Yogore

Además, para el compás 287 indicado por Albéniz como Presto, en la secuencia Yogore designa un valor de $\text{♩} = 140 \text{ bpm}$ que equivale a $\text{♩} = 93.32$. Esa velocidad contrasta con la recomendación de $\text{♩} = 120 \text{ MM}$ que Guillermo González señala para ese pasaje, en su edición revisada de la obra.

La diferencia mínima entre la velocidad indicada y los valores resultantes de la gráfica 7-53 se debe, en parte, a los acordes quebrados del acompañamiento que provocan una diminuta variación en la longitud de los compases. No obstante, la secuencia presenta en general una mediana situada en los 140 MM ⁸⁶.



Gráfica 7-53 ‘Corpus Christi’, valores metronómicos versión MIDI (cs. 8-24)

Los valores estadísticos de la versión MIDI respecto al primer tema de esta tercera pieza (cs. 8-24) son los siguientes:

⁸⁶ Los números 1 al 17 del eje horizontal de la gráfica 7-53 corresponden a los compases 8 al 24 de la partitura. Lo mismo es válido para la gráfica 7-54.

Inicial	A'	Min	Max	Rango	Mediana	Media	D. E.	CV %
142.03	139.67	138.61	142.11	3.50	140.15	140.23	1.08	0.77

Tabla 7-47 ‘Corpus Christi’, valores estadísticos del fragmento inicial de la versión secuenciada

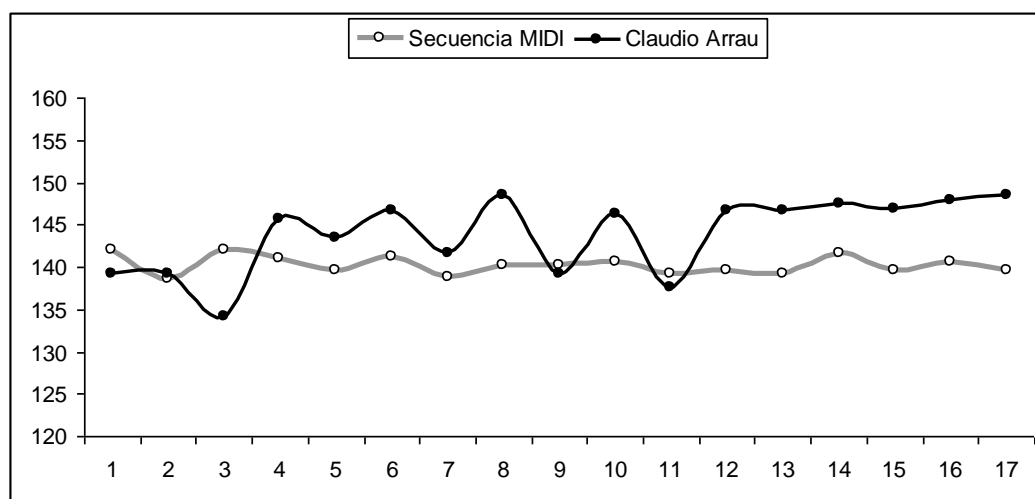
Al igual que ocurre en ‘Evocación’, en el ‘Corpus Christi en Sevilla’ la marca MIDI es bastante alta, aunque en esta ocasión aparece dentro de la tabla en la segunda posición con un tiempo de $\text{♩} = 140.15$ MM. Sólo es superada por la frenética versión de Eduard Syomin que presenta una mediana situada en los 175.19 MM.

Mediana	Pianista	Mediana	Pianista	Mediana	Pianista
86.98	Chauzu	114.46	Billaut	121.49	Okada
99.38	Requejo	114.54	Job	122.55	Muraro
100.00	Díaz-Jerez	114.74	Block	123.05	Jones
100.00	Torres-Pardo	114.84	Sánchez	123.53	Ish-Hurwitz
105.55	Peña	114.84	Baselga	123.54	Pizarro
106.56	Ciccolini	114.84	Larrocha(v1)	124.53	Baytelman
109.70	Solano	115.75	Helfffer	127.44	Huidobro
109.96	González	115.75	Fukuma	128.58	Querol
110.53	Díaz-Frénot	115.85	Larrocha(v2)	128.95	Unwin
110.95	Pinzolas	117.45	Heisser(2v)	129.20	Kyriakou
111.36	Hiseki (2v)	117.45	Larrocha(v3)	133.11	Hamelin
112.21	Pérez	118.15	Orozco	140.15	MIDI
113.95	Christian	118.55	Montiel	175.19	Syomin

Tabla 7-48 ‘Corpus Christi en Sevilla’, mediana de cada versión

En esta pieza, la versión MIDI presenta una velocidad metronómica bastante estable al situarse su coeficiente de variación en 0.77 %. El pianista que más balance metronómico muestra es Claude Helfffer con CV de 2.69 %. Por otro lado y respecto al mismo parámetro, la versión más inestable es la de Marc-André Hamelin con un CV de 6.39 %.

Por último, habría que mencionar que la versión de Claudio Arrau de esta pieza, considerada como un ejercicio notable de virtuosismo, se sitúa muy cerca de la versión MIDI, ya que las medianas de ambas están separadas tan sólo por 6.21 MM.

**Gráfica 7-54** ‘Corpus Christi’, versión MIDI contra versión de Arrau, (cs. 8-24)

Desde el punto de vista metronómico y comparando ambas versiones “bajo el microscopio”, la versión de Claudio Arrau presenta pequeñas variaciones de *tempo* propias de una interpretación humana; en cambio, la versión secuenciada mantiene el ritmo de manera rigurosa. No obstante, al escucharlas, la diferencia metronómica ya no es evidente. Además, se debe considerar que la grabación de Arrau fue realizada en 1947 y su interpretación de esta pieza no ha dejado de ser un referente, al combinar su destreza pianística lisztiana con la rigurosidad de la escuela alemana y el espíritu latino (herencia de su procedencia chilena). Por ello, es una pena que no haya completado la serie y, en consecuencia, hemos perdido la posibilidad de saber cómo hubiera interpretado los dos últimos cuadernos este maestro del piano.

7.6.5 Consecuencias de la falta de indicación metronómica

El análisis metronómico de las versiones secuenciadas por Yogore del primer cuaderno nos permite concluir que, al final, ellas son parte de una versión más de las posibles debido a que obligan al ingeniero que hace la secuencia decidir a qué valor corresponden metronómicamente las indicaciones de aire dadas por Albéniz para estas tres primeras piezas.

En ese sentido, y en vista de los resultados obtenidos, creemos que es necesaria la producción de nuevas versiones MIDI de estas tres piezas que tengan en cuenta como guía el estudio del grupo de 38 versiones integrales ya que, ello permitiría incluir una tradición interpretativa a esas supuestas versiones teóricas secuenciadas.

Carmona en su libro sobre criterios de interpretación señala la importancia del *tempo* escogido para una obra: «El ritmo metronómico raramente es un ideal al que deba aspirarse en una interpretación [...] pero el intérprete debe ser consciente de esas anotaciones y sólo permitírselas cuando quiera hacerlo realmente así»⁸⁷. Eso también se puede aplicar a la versión teórica ya que, el secuenciador debería justificar el motivo por el cual escoge cierta velocidad metronómica como representativa de una indicación agógica general.

Más aún, una versión teórica basada en la indicación de aire debe tener en cuenta la tradición interpretativa para que la secuencia resulte ser una lectura coherente de la partitura, pues los intérpretes son quienes tocan una y otra vez las obras musicales, las interpretan en distintos escenarios y las graban; además, descubren a través de una labor diaria como moldear y adaptar a las características del piano las proporciones teóricas de un compositor. Experiencia que es poco probable que el ingeniero que realiza la versión MIDI conozca por sí mismo, a menos que fuera un especialista en la música que tiene que transcribir; en caso contrario, debería documentarse sobre aquellas obras donde el compositor no ha sido explícito en sus indicaciones y, justamente, las grabaciones acústicas pueden ayudarlo a escoger la velocidad metronómica adecuada.

⁸⁷ J. C. Carmona, *Criterios de interpretación musical...*, p. 125.

7.6.5.1 Discusión sobre el tiempo metronómico adecuado

En este apartado hemos analizado las velocidades metronómicas de la secuencia MIDI y de un rollo de pianola de ‘El puerto’. Éstas fueron contextualizadas en relación con la evidencia discográfica proveniente de un conjunto de 37 versiones integrales. Así, se ha encontrado que los tempos de la versión teórica deben ser actualizados y deben tomarse las marcas metronómicas grupales como referencia: ‘Evocación’ ♩ = 92.32 MM, ‘El puerto’ ♩ = 114.52 MM, y ‘Corpus Christi en Sevilla’ ♩ = 115.30 MM.

No obstante, quedaba pendiente averiguar la forma en que los intérpretes escogieron el *tempo* para las tres primeras piezas. Sin embargo, no hemos encontrado comentarios de los pianistas en cuanto a la velocidad metronómica asignada a cada pieza de la colección y ello nos impide contraponer la evidencia estadística a la propuesta de interpretación adoptada por los músicos en sus grabaciones. Como excepción, sólo Chauzu y González han comentado de manera general la presencia de los sombríos brillos que ciernen sobre los compases de *Iberia* y, eso es lo que analizaremos a continuación.

Desde el punto de vista de la iconografía, en el apartado 5.3.1 hemos abordado las afirmaciones de Olivier Chauzu en referencia con la portada de su grabación integral, además se incluyeron algunos comentarios de Guillermo González que nos ayudaron a valorar dicha carátula. Respecto a esas opiniones, la pregunta que queremos contestar aquí es: ¿Acaso esa concepción fatalista de la obra ha influido en los tiempos metronómicos escogidos por estos dos intérpretes?

Al comparar los valores metronómicos obtenidos por el par de músicos y contrastarlos las indicaciones de referencia, vemos que ambos están por debajo de lo señalado por el compositor en los tres últimos cuadernos y de la mediana grupal en el primer cuaderno. Chauzu presenta tiempos más lentos que González, aunque curiosamente, como excepción, el pianista francés interpreta ‘Lavapiés’ y ‘Eritaña’ en el *tempo* correcto. Es probable que considere que esas piezas son más festivas que místicas.

Fuente	Referencia	Piezas de Iberia											
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Partitura	Albéniz				116	72	94	60	66	84	58	76	84
Mediana	Grupo	92	115	115									
Extracto de audio	Chauzu	68	103	87	104	57	86	51	41	85	49	59	85
	González	90	106	110	111	66	92	59	60	81	48	67	81

Tabla 7-49 Las versiones de Chauzu y González frente a las marcas de referencia

En relación con el resto de pianistas, vemos que González muestra unos *tempos* ligeramente lentos, a excepción del inicio de ‘Jerez’ donde el pianista aparece en la posición número 8, lo que indica que su versión de esa pieza es relativamente rápida. Por su parte, Chauzu se encuentra en las últimas posiciones en los tres primeros cuadernos.

Pianista	12 piezas de Iberia											
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Chauzu	36	36	37	30	36	36	37	37	21	30	24	19
González	22	33	31	19	26	30	23	17	29	32	8	31

Tabla 7-50 Posiciones de Chauzu y González en las doce piezas

Las versiones de estos intérpretes ocupan posiciones muy altas dentro del grupo, ya que ambos se sitúan en la franja comprendida entre la posición 30 y 37 de acuerdo a los índices I, II y III correspondientes al apartado 7.5.

Pianista	Índice		
	I	II	III
González	31	32	30
Chauzu	36	31	34

Tabla 7-51 Posiciones de Chauzu y González en los tres índices

En vista de los resultados encontrados, se puede decir que sus interpretaciones muestran *tempos* pausados en la mayoría de las piezas en referencia con las indicaciones de Albéniz y pueden clasificarse como lentos en relación con el conjunto de 37 versiones. Por consiguiente, parece haber una concordancia entre su concepción de *Iberia*, puesta de manifiesto en sus opiniones presentes en entrevistas, y los valores metronómicos resultantes del estudio estadístico realizado a sus registros sonoros.

Desafortunadamente, no hemos encontrado comentarios específicos del resto de pianistas acerca de los *tempos* adoptados y ello impide poder comparar sus marcas metronómicas con la manera en que conciben la obra desde una perspectiva temporal, siendo sus grabaciones la única evidencia disponible de su interpretación.

Por otra parte, en el capítulo 3 de este trabajo comentamos algunos detalles de la faceta de Albéniz como pianista profesional. En relación con ello, quisiéramos comentar un par de evidencias historiográficas relacionadas con el *tempo*. Se trata de dos comentarios que aparecen en el prólogo del libro de Gabriel Laplane, titulado: *Albéniz, su vida y obra*. Esa pequeña introducción fue escrita por Francis Poulenc⁸⁸ y nos ayuda a percibir la manera en que los virtuosos españoles pudieron ser percibidos a través de una visión francesa.

El primer comentario fue formulado en forma de pregunta en el texto original: «¿no ha notado que cada vez que un pianista puramente español toca en París hay siempre alguien para decir que es demasiado frío, demasiado contenido, que le falta vida a la interpretación?»⁸⁹. Ello nos permite sugerir que, en general, se consideraba que el español debía ser pasional, brusco y dinámico. Quizá dichos calificativos se refieran a esa visión romántica del músico gitano andaluz.

En forma de anécdota, el segundo comentario fue contado por André Messager⁹⁰ a Poulenc:

Una tarde en casa de Vicent d'Indy, Chabrier había tocado, para Albéniz, España, a dos pianos. Por ciertos aspectos, por la barba, el perpetuo puro en la boca, la campechanía, la truculencia y la generosidad, los dos músicos se asemejaban, y, sin embargo, diferían profundamente. Cuando Chabrier se levantó del piano, después de haber tocado con arrebatado vuelo su genial española, se vio a Albéniz acercarse a su vez e interpretar música suya con más calma que de costumbre, casi con austeridad⁹¹.

Para poner en contexto este relato, debemos decir que Emmanuel Chabrier compuso *España. Rapsodia para orquesta* en 1883 y es fruto de su estancia en ese

⁸⁸ Compositor francés (1899-1963) y miembro del grupo de los seis.

⁸⁹ Francis Poulenc, "Prólogo", en: G. Laplane, *Albéniz, su vida y obra...*, p. 9.

⁹⁰ Compositor y director de orquesta francés (1853-1929).

⁹¹ Francis Poulenc, "Prólogo...", p. 10.

país un año antes. El fallecimiento de Chabrier ocurrió en septiembre de 1894 y gracias a ese dato biográfico podemos suponer que posiblemente dicho encuentro tuvo lugar justo cuando Albéniz se traslada a vivir a París o poco antes de ello.

En ese momento, el músico español todavía mantenía su fama como un virtuoso del piano con una carrera internacional importante. Escuchando la Rapsodia de Chabrier, nos damos cuenta que pertenece a una visión romántica francesa de lo que es la música española. Albéniz debió percibir la interpretación de Chabrier como una caricatura a la hora de interpretar y sentir la música hispana, lo que le llevaría a tocar sus obras de forma directa y sin pretensiones falsas.

No obstante, creemos que el estilo de tocar de Albéniz no era austero ni calmado, sino consistía en una interpretación que mantenía el ritmo y por medio de la dinámica, la contraposición de distintas formas de articular los sonidos y los colores tímbricos, unidos a un sutil y fino rubato. Ello permitió que su música brillara. No hace falta más que escuchar sus tres improvisaciones para darnos cuenta que su sentido del *tempo* es constante y orgánico.

En el caso de dichas improvisaciones capturadas en cilindros de cera, aunque existía una limitante del soporte de grabación a 2 minutos, pensamos que ello no afectaría de manera sustancial el discurso sonoro, ya que se trata de una pieza libre y por tanto el pensamiento musical pudo adaptarse de antemano a dicho límite⁹². En ellas, Isaac Albéniz mantiene una velocidad metronómica constante y, a través de minúsculas variaciones, logra darle vitalidad a la música.

Estos registros sonoros sólo nos permiten conjeturar acerca de su estilo pues, al no haber grabado ninguna de las piezas de *Iberia*, no podemos estar completamente seguros de cómo hubiera sido su interpretación de la colección. En el caso de que existiera tal hipotética grabación, algunos pianistas del grupo la podrían haber consultado y, al conocer tal referente, quizá no hubieran grabado de la manera en que lo hicieron; sin embargo, ese razonamiento no puede ser utilizado aquí al escapar de la evidencia objetiva disponible.

No obstante, pensamos que conforme avancemos en reconstruir la faceta de Albéniz como pianista y conozcamos mejor a los primeros intérpretes de *Iberia*, podremos equiparar esa realidad con la evidencia discográfica y unificar ambos contextos en una perspectiva de lo que ha sido la tradición interpretativa de dicha obra. Por nuestra parte, en los capítulos 6 y 7 de la tesis hemos cubierto el aspecto del *tempo* desde el punto de vista empírico y esos resultados podrán ser contrastados en un futuro cuando tengamos mayor información historiográfica sobre la interpretación de esta colección de piezas contada por los propios pianistas⁹³.

⁹² Por el contrario, el intentar grabar una pieza, ya escrita en una partitura, con una duración superior al límite del soporte implica que el *tempo* puede verse afectado al verse el intérprete forzado a realizar una comprensión del material musical para adaptarse a los límites del formato.

⁹³ En ese sentido, sería necesario realizar una serie de entrevistas a los intérpretes que han grabado *Iberia* para conocer las decisiones interpretativas adoptadas para llevar a cabo su registro de la integral con éxito. Sin embargo, ello escapa de los límites y objetivos de esta tercera parte de la tesis.

7.7 CONTROL DEL ANÁLISIS GRUPAL POR MEDIO DEL CONTRASTE CON DOS VERSIONES NO INCLUIDAS

Este apartado presenta el análisis efectuado a dos grabaciones integrales que adquirí en fecha posterior a la investigación estadística realizada en esta tercera parte de la tesis respecto del *tempo*. Estos registros permiten mostrar la manera en que futuras versiones pueden ser contrastadas con la base de datos, generada con el material analizado de forma sistemática e incluida en los capítulos 6 y 7, así como en los apéndices relacionados con ellos.

En el primer caso, se realiza una comparación entre una grabación y las referencias temporales del grupo de versiones integrales y, en el segundo, se utilizan las técnicas desarrolladas en esta parte de la tesis para comprobar la certeza de las críticas de discos realizadas en relación con una integral de *Iberia* recientemente publicada.

7.7.1 La grabación de Blanca Uribe

La grabación integral de Blanca Uribe no la había podido conseguir ni comprar. Aunque la reedición en CD se encuentra en la Biblioteca Regional, al no ofrecer este centro el servicio reproducción de fondos, se tuvo que dejar fuera del estudio contenido en este capítulo. No obstante, a través del sitio Web Todocolección⁹⁴ pude adquirir un ejemplar, pero ello ocurrió en fecha posterior al análisis de grupo.

A continuación, situamos de manera rápida esta versión dentro de la base de datos que tenemos del grupo de 38 registros integrales estudiados en este séptimo capítulo. La única pieza donde su mediana concuerda con la de algún pianista del grupo es en 'El puerto' ya que, el valor para el fragmento analizado de ambas versiones es el mismo: ♩ = 119.51 MM. En general, Uribe se mantiene con velocidades moderadas en casi todas las piezas estando entre los 11 primeros lugares en cuanto a velocidad. Como excepción, esta pianista ofrece un *tempo* lento en 'Jerez' que la sitúa en la posición número 19 y, en el 'Corpus Christi en Sevilla', donde se va hasta el lugar 35, debido a la calmada velocidad inicial si la comparamos con el resto del grupo. En contraste, en 'Almería' y 'Lavapiés' esta intérprete obtiene la segunda posición en cuanto a rapidez.

En la tabla se muestra el lugar que ocupa Uribe dentro del grupo en relación con la velocidad central (mediana) en cada pieza. Además, aparecen los nombres de aquellos pianistas entre los que se ubica su versión.

Pieza	Uribe		Grupo	
	Mediana	Lugar	Entre las versiones de	
Evocación	99.31	9 ^a	Helfffer	98.36
			Unwin	101.87
El puerto	119.51	11 ^a	Job	119.51
Corpus	108.89	35 ^a	Ciccolini	106.56
			Solano	109.70
Rondeña	117.57	10 ^a	Larrocha(v1)	116.17

⁹⁴ La dirección es: www.todocoleccion.net.

			Querol	118.12
Almería	80.32	2ª	Solano	78.90
			Querol	88.34
Triana	101.05	6ª	Larrocha(v2)	101.00
			Solano	101.34
El Albaicín	65.84	10ª	Díaz-Frénot	65.33
			Solano	65.88
El polo	65.33	7ª	Okada	65.04
			Larrocha(v1)	66.26
Lavapiés	102.34	2ª	Solano	102.08
			Hamelin	105.09
Málaga	56.17	7ª	Job	56.14
			Helffer	56.75
Jerez	62.07	19ª	Montiel	62.00
			Díaz-Frénot	63.00
Eritaña	88.59	9ª	Kyriakou	88.24
			Díaz-Jerez	89.27

Tabla 7-52 La mediana de la versión de Uribe dentro del grupo

La siguiente tabla muestra los valores de referencia que permiten situar aún más la versión de Uribe respecto al promedio grupal. Por un lado, en ‘Almería’ y ‘Lavapiés’ la pianista se aleja de la mayoría por su rápida interpretación. Por otro, en ‘Jerez’ se separa tan sólo 7 décimas de la mediana del grupo, pieza donde casi todos los intérpretes ofrecen una velocidad metronómica lenta.

Pieza	Uribe	Grupo	Diferencia
	Mediana	Mediana	
Evocación	99.31	92.32	-7.00
El puerto	119.51	114.52	-5.00
Corpus	108.89	115.30	6.41
Rondeña	117.57	111.55	-6.02
Almería	80.32	68.11	-12.21
Triana	101.05	95.44	-5.61
El Albaicín	65.84	60.79	-5.04
El polo	65.33	59.67	-5.66
Lavapiés	102.34	86.36	-15.97
Málaga	56.17	52.28	-3.89
Jerez	62.07	62.00	-0.07
Eritaña	88.59	85.15	-3.44

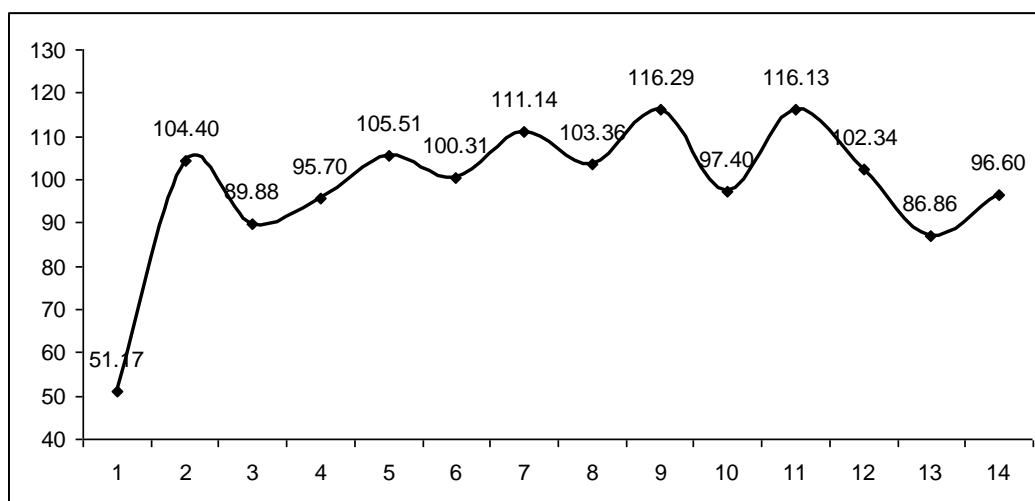
Tabla 7-53 La mediana de Uribe en relación con la mediana grupal

Respecto de las indicaciones de Albéniz que corresponden a las piezas de los tres últimos cuadernos, destacan las siguientes diferencias: En ‘Rondeña’ y ‘Málaga’ la velocidad metronómica presentada por la versión de Uribe se acerca bastante a lo indicado por el compositor. Destaca su interpretación de ‘Lavapiés’, ya que la pianista supera en 18.34 MM la marca de la partitura ($\text{♩} = 84\text{MM}$) para situarse en la $\text{♩} = 102.34\text{ MM}$.

Pieza	Uribe Mediana	Albéniz	Diferencia
Evocación	99.31	*	
El puerto	119.51	*	
Corpus	108.89	*	
Rondeña	117.57	116	-1.57
Almería	80.32	72	-8.32
Triana	101.05	94	-7.05
El Albaicín	65.84	60	-5.84
El polo	65.33	66	0.67
Lavapiés	102.34	84	-18.34
Málaga	56.17	58	1.83
Jerez	62.07	76	13.93
Eritaña	88.59	84	-4.59

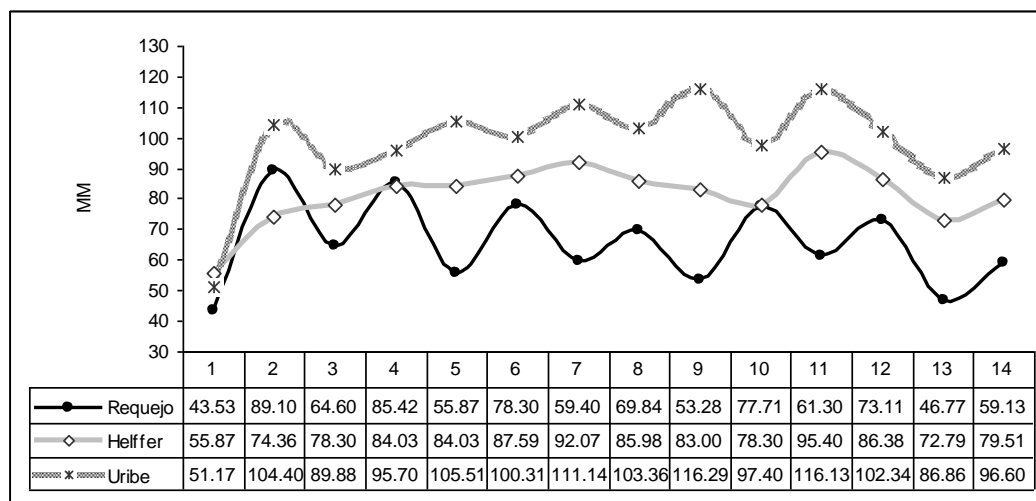
Tabla 7-54 La mediana de la versión de Uribe y las marcas de Albéniz

Debido a la divergencia tan grande encontrada en ‘Lavapiés’, entre la referencia del compositor y la marca obtenida por Uribe, creímos conveniente ver con detalle el contorno metronómico del fragmento analizado. En la gráfica 7-55 aparece el movimiento temporal de la versión de esta pianista a nivel de compás en dicha pieza.



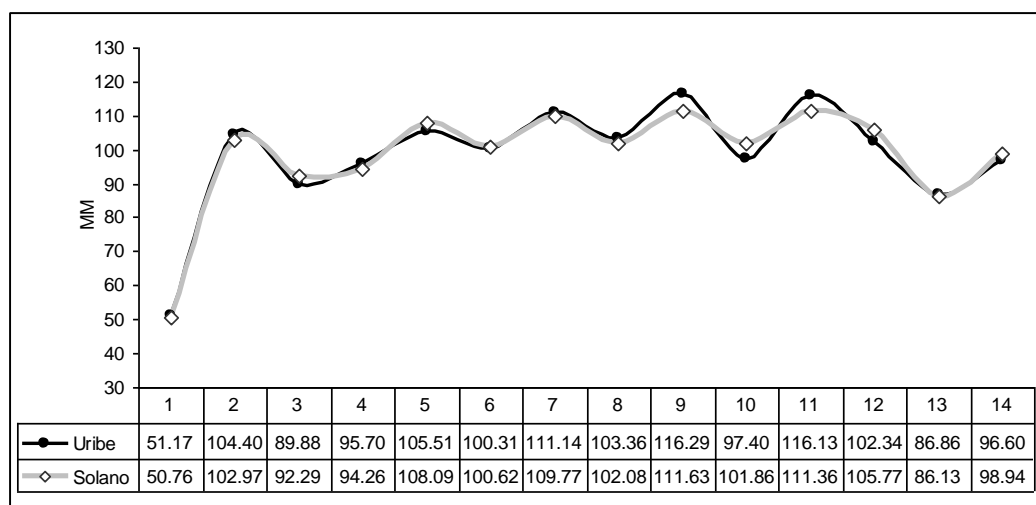
Gráfica 7-55 ‘Lavapiés’, contorno metronómico en la versión de Uribe

En principio, el contorno no muestra ningún pico realmente pronunciado, por ello se hizo necesario compararlo con otras versiones. En la gráfica 7-56 aparece la versión de Blanca Uribe (vel. prom. ♩ = 102.34 MM), la lectura de Claude Helffer que presenta una velocidad moderada (♩ = 84.03 MM) y la interpretación de Ricardo Requejo (♩ = 64.60 MM) que es la más lenta del grupo en referencia al fragmento inicial de esta pieza.



Gráfica 7-56 Contraste de la versión de Uribe contra las de Helffer y Requejo

Por último, en la siguiente gráfica mostramos lo próximo que resultan los contornos metronómicos de la versión de Uribe ($\text{♩} = 102.34 \text{ MM}$) y la de Ángel Solano ($\text{♩} = 102.08 \text{ MM}$) en 'Lavapiés'. Gracias a la técnica y recursos utilizados en este capítulo, estamos en condiciones de detectar versiones parecidas en cuanto a su contorno metronómico y, en caso necesario, también podemos decir las pequeñas diferencias que existen entre ellas.



Gráfica 7-57 'Lavapiés', contornos metronómicos de las versiones de Uribe y Solano

En el caso del fragmento de 14 compases escogidos del inicio de Lavapiés, estas dos versiones se separan mínimamente como se puede observar en la siguiente serie correspondiente a la diferencia de la marcas metronómicas en cada compás:

Compás	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Diferencia	0.41	1.43	2.41	1.45	2.58	0.31	1.36	1.28	4.66	4.46	4.77	3.44	0.72	2.34

Tabla 7-55 'Lavapiés', Uribe contra Solano, diferencia metronómicas por compás

A este nivel de detalle, intentar deducir los contornos metronómicos únicamente por medio de la escucha y el metrónomo sería casi imposible. Esto es

debido a que el metrónomo tradicional maneja una escala de cuatro en cuatro en la sección que va de los 76 MM a los 120 MM, región donde se mueven los pianistas en esta pieza. La escala mecánica dificultaría incluso la marca de cada compás sin decimales. Volvemos a insistir que la ventaja que ofrece aplicar la metodología presentada en esta parte de la tesis es la posibilidad de trabajar en un ámbito micro con un alto grado de exactitud gracias a los visualizadores de onda y a la estadística descriptiva.

Asimismo, la base de datos desarrollada en el sexto capítulo permite ver si dichas versiones tienen una duración temporal parecida en un ámbito macro y, efectivamente, se observa en ‘Lavapiés’ que la versión de Uribe y la de Ángel Solano duran lo mismo⁹⁵. En retrospectiva, aún sin generar una gráfica de los contornos metronómicos de estas dos versiones, al presentar ambas una idéntica duración temporal (361 segundos) y una velocidad metronómica promedio: ♩ = 102 MM, tales coincidencias nos hubieran llevado a pensar que ambas podrían mostrar patrones similares, al menos en relación con la interpretación del inicio de la pieza, suposición que se puede confirmar a través de la gráfica 7-57.

7.7.2 La grabación de Eduardo Fernández

En noviembre de 2010 se publica la grabación integral del pianista madrileño Eduardo Fernández. Dicha versión también nos permitirá demostrar la manera en que podemos comparar cualquier nuevo registro que aparezca en el mercado con la base de datos que tenemos sobre el *tempo* en esta colección de piezas.

No obstante, en lugar de hacer un seguimiento similar al propuesto en el sexto y séptimo capítulo, esta vez utilizaremos los datos de nuestro estudio para saber si las críticas que esta grabación ha recibido son justificadas en referencia a lo presentado por el grupo de pianistas en sus versiones de la obra.

Justo Romero en su crítica de este disco para la revista *Scherzo* escribe:

Eduardo Fernández [...] quien aborda los pentagramas maestros con libertad e indisciplina que desborda lo buenamente admisible. No es que el Allegretto espressivo de *Evocación* se sienta a un tiempo lento hasta la desintegración del canto, ni que los momentos de confusión y barullo rebasen lo aceptable en un registro de estudio. No. Lo que sorprende de esta fallida incursión es la falta de algo tan esencial en la música perfecta de Albéniz como es el rigor métrico, la estratificación de las muy precisas dinámicas y el respeto a los infinitos reguladores y acotaciones expresivas que marca la partitura.

[...] Los largos silencios, notas tenidas y calderones quedan menguados y despreciados en su fundamental intensidad expresiva⁹⁶.

De esta cita, lo que nos interesa son los comentarios de Romero en relación con el *tempo*. El crítico subraya la falta de rigor métrico que al parecer se convierte en una libertad excesiva. Para él, la lectura de ‘Evocación’ hecha por Fernández presenta una velocidad lenta que afecta a la melodía. En general

⁹⁵ Ambas se alejan 50 segundos de la duración promedio del grupo de 40 pianistas, cuya mediana se sitúa en los 411 segundos.

⁹⁶ Justo Romero, “Albéniz: Iberia. Eduardo Fernández, piano. Wagner 529807612. 2010. 79”. DDD” [Discos: críticas de la A a la Z], *Scherzo*, Año XXVI, N° 260, Febrero 2011, p. 64.

lamenta el atropello contra las indicaciones que hacen respirar la música, como son por ejemplo los calderones y las notas largas.

Por su parte, en su crítica sobre esta grabación para *Audio Clásica*, Rafael Fernández de Larrinoa opina:

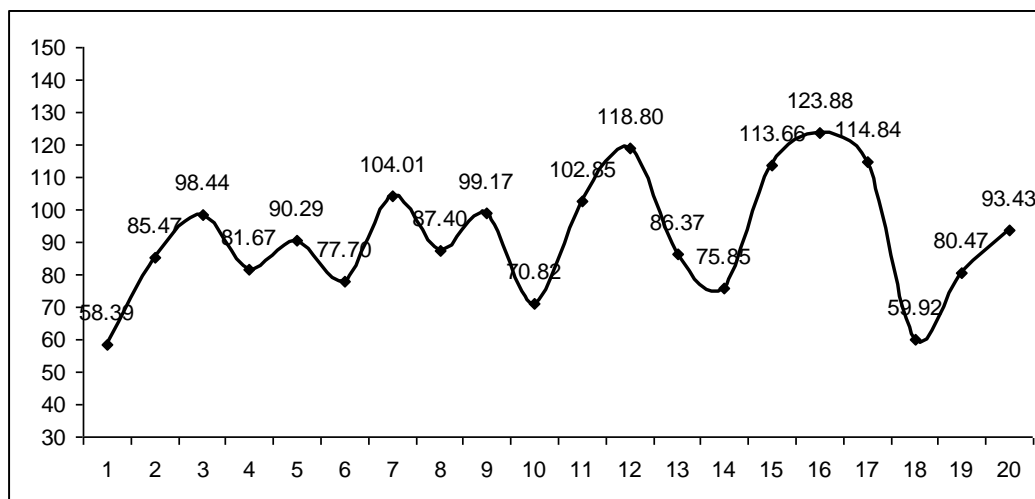
Algunos pequeños detalles hacen que no podamos valorar el producto como redondo del todo. Así, junto a cierta indefinición [¿indecisión?] en el mismo arranque de Evocación, en otros momentos la integración del elemento folclórico se antoja algo sobredimensionado, o mejor quizá, insuficientemente integrado en el lenguaje (Triana), mientras que las cascadas de notas de los números más temibles no acaban de ser limpias del todo⁹⁷.

Este escritor no deja pasar el titubeo del intérprete en el inicio de la primera pieza de la colección donde el *tempo* correcto parece empezar varios compases después de los primeros sonidos.

Teniendo estas dos evaluaciones como punto de partida, a continuación iremos por partes traduciendo los comentarios de los críticos acerca del *tempo* de esta grabación en términos metronómicos y estadísticos.

Al escuchar la versión de Fernández, algo que llama la atención de inmediato es el inicio de ‘Evocación’, donde el joven pianista duda en dar el *tempo* inicial y parece como si en los primeros dos compases asumiera la velocidad de manera paulatina.

En la siguiente gráfica aparecen las marcas metronómicas del tema inicial de ‘Evocación’. En ella, se puede observar que el primer compás tiene una velocidad de 58.39 MM, el segundo contabiliza 85.47 MM y el tercero 98.44 MM para bajar de nuevo en el cuarto compás a 81.67 MM. La diferencia tan grande entre las marcas de los compases primero y tercero hace que ese aumento sea fácilmente perceptible al escuchar la grabación. El resto del fragmento continúa como una montaña rusa metronómica, subiendo y bajando de manera marcada ocasionando que la melodía suene afectada e inestable.



Gráfica 7-58 ‘Evocación’, bosquejo metronómico del inicio de la versión de Fernández

Tal variación no pasa desapercibida para Rafael Fernández, quien señala dicha indecisión en su crítica. Romero, por su parte, comenta que ‘Evocación’ es

⁹⁷ Rafael Fernández de Larrinoa, “Albéniz: Iberia. Eduardo Fernández, piano. Wagner DDD 529807612. 2010”, *Audio Clásica*, Año XIII, Vol. 163, p. 193.

interpretada a un tiempo lento que rompe el fluir de la melodía. Veamos qué revela nuestra base de datos con relación a esto.

Del grupo de 44 versiones contempladas en el sexto capítulo y, agregando la duración de Fernández, dicha versión ocupa la posición número 18 de un total de 45, existiendo 22 pianistas cuyas interpretaciones duran más que los 344 segundos que le toma a dicho pianista⁹⁸.

De manera complementaria, del conjunto de cuarenta versiones analizadas en este séptimo capítulo —agregando los registros de Uribe y Fernández al grupo de 38 versiones del estudio inicial—, la interpretación del joven músico se sitúa en la posición número 27 de 40 en cuanto a velocidad metronómica promedio, al haber trece pianistas que presentan una mediana aún menor que la de Fernández.

Por tanto, la versión de esta primera pieza no es en realidad tan lenta como dice Romero; sin embargo, es cierto que el tempo adoptado por el pianista es calmado.

Este crítico comenta también la falta de rigor métrico por parte del pianista⁹⁹. La tabla siguiente (7-56) muestra la mediana y el coeficiente de variación de cada una de las piezas, obtenidas del análisis de los fragmentos musicales iniciales de la grabación de Fernández. Junto a ellos, aparecen los valores de dichos parámetros provenientes del grupo¹⁰⁰. En general, el pianista muestra un C.V. ligeramente mayor que el grupal en casi todas las piezas. En particular, el único valor que destaca es el alto porcentaje del C.V. en ‘Jerez’: 14.34 % contra la poca variación del grupo situada en 6.30 %.

Pieza	Fernández		Grupo	
	Mediana	C.V. %	Mediana	C.V. %
Evocación	88.85	20.26	92.32	16.62
El puerto	123.53	9.43	114.52	10.80
Corpus	117.45	4.20	115.3	4.10
Rondeña	115.75	8.96	111.55	6.30
Almería	70.79	15.43	68.11	11.82
Triana	102.22	6.47	95.44	9.92
El Albaicín	65.42	3.72	60.79	3.16
El polo	61.16	12.19	59.67	12.82
Lavapiés	94.83	14.51	86.36	12.69
Málaga	54.65	9.30	52.28	14.55
Jerez	74.75	14.34	62.00	6.30
Eritaña	91.02	5.88	85.15	6.50

Tabla 7-56 Mediana y coeficiente de variación, Fernández frente al grupo

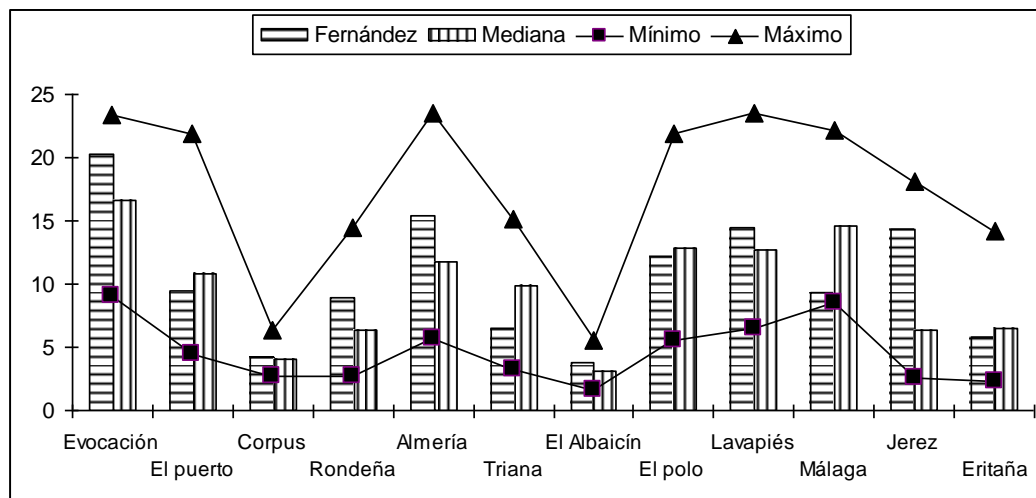
Debido a la divergencia encontrada en ‘Jerez’, decidimos explorar un poco más de cerca este parámetro obtenido por Fernández dentro del contexto del conjunto de versiones analizadas. En la siguiente gráfica, aparece el coeficiente de

⁹⁸ Las duraciones temporales de la versión de Uribe si habían sido incluidas en el grupo de 44 versiones del sexto capítulo, ya que fueron obtenidas por medio de la referencia escrita en la contraportada de los dos discos compactos que conforman esta grabación integral.

⁹⁹ Véase: J. Romero, “Albéniz: Iberia. Eduardo...”, p. 64.

¹⁰⁰ Recordamos al lector que la mediana corresponde a la velocidad metronómica promedio del fragmento de audio analizado. Esto quiere decir que la mediana de Fernández para ‘Evocación’ es de ♩ = 88.85 MM. Por otra parte, el coeficiente de variación está dado en porcentajes.

variación mostrado por la versión del pianista en las doce piezas, junto con el C.V. mediana grupal y el C.V. mínimo y máximo también grupales.



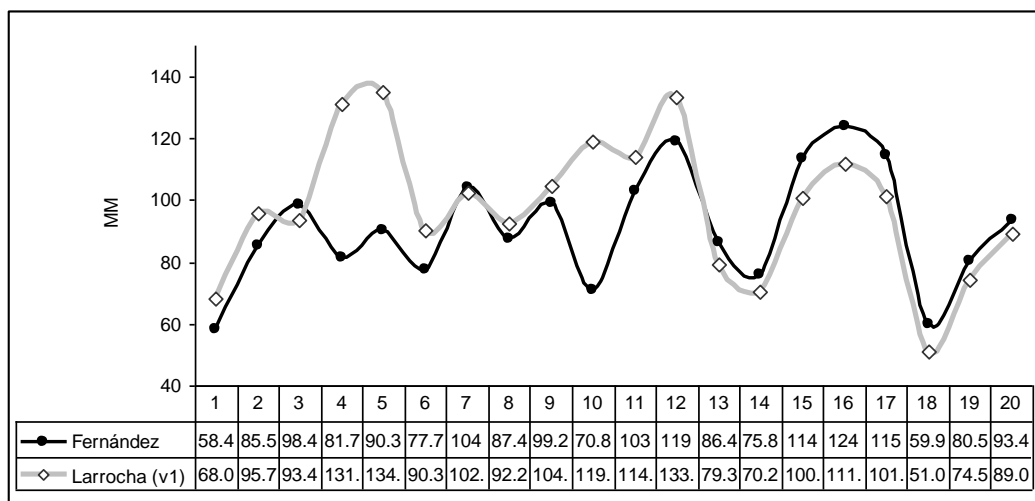
Gráfica 7-59 Contextualización del C.V. de la versión de Fernández dentro del grupo

‘Evocación’ y ‘Jerez’ muestran una libertad metronómica grande debido a que el coeficiente de variación en dichas piezas es bastante alto. La primera de ellas presenta un C.V. de 20.26 % cercano al límite superior de variación del grupo situado en los 23.42 % y, ocurre algo similar en la undécima pieza ya que, la versión de Fernández con un C.V. de 14.34 % no se separa tanto del límite superior de 18.07 %. Asimismo, los valores obtenidos por Fernández en esas piezas contrastan con las medianas del grupo para dicho parámetro. Por último, el contraste ya es notable con la mínima grupal en cuanto al coeficiente de variación que se sitúa en la primera pieza en 9.05 % y en la undécima en 2.58 %.

Se podría pensar que los coeficientes de variación altos presentes en la versión de la obra por parte de Fernández ayudan a respaldar la opinión de Romero cuando comenta sobre «la falta de algo tan esencial en la música perfecta de Albéniz como es el rigor métrico»¹⁰¹ en esta versión. Sin embargo, el que una interpretación presente un elevado coeficiente de variación no necesariamente implica una lectura arbitraria del material musical.

Para explicar lo que decimos, comparamos el registro de ‘Evocación’ realizado por Eduardo Fernández contra la primera versión de Alicia de Larrocha. Curiosamente, la interpretación de la pianista presenta un mayor coeficiente de variación (23.08 %) que la lectura de Fernández (20.24 %). Asimismo, el rango presente en la grabación de Alicia (83.85 MM) es superior al de Eduardo (65.49 MM). Estos parámetros parecerían indicar que Larrocha toma más libertad que Fernández, según muestra la gráfica siguiente:

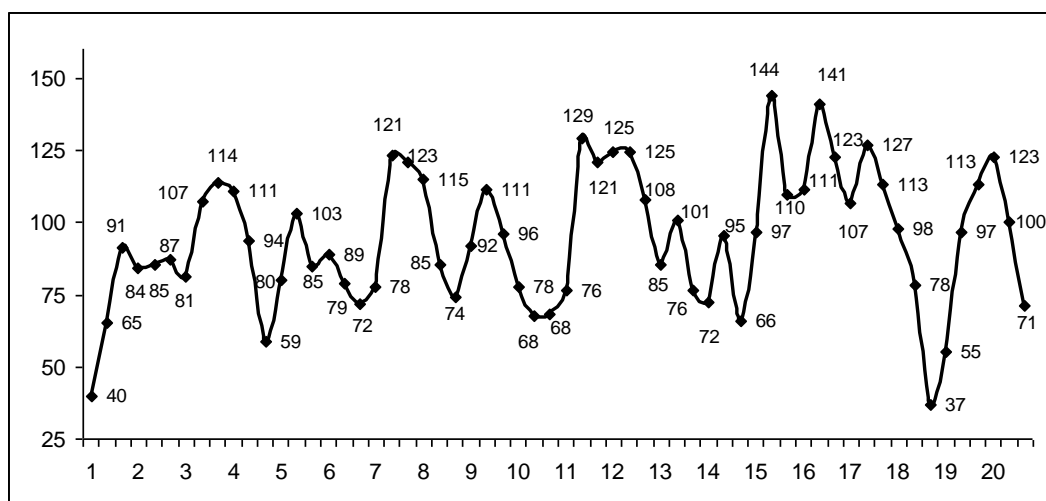
¹⁰¹ J. Romero, “Albéniz: Iberia. Eduardo...”, p. 64.



Gráfica 7-60 'Evocación', contornos metronómicos, Fernández contra Larrocha

Sin embargo, a diferencia de Eduardo, cuyo ritmo parece desordenado, la variación presentada por Alicia sigue eficazmente el contorno melódico del inicio de 'Evocación'. La gran subida inicial de 68 MM a 134 MM, en los cinco primeros compases de la versión de Larrocha, es más drástica que el comienzo de Fernández; no obstante suena viva y orgánica.

Debido a que el análisis metronómico a nivel de compás (3/4) no parecía reflejar la falta de rigor métrico, decidimos examinar el mismo fragmento, pero esta vez tomando el valor de negra como pulso. En la gráfica 7-61 aparecen las marcas obtenidas por la versión de Fernández.

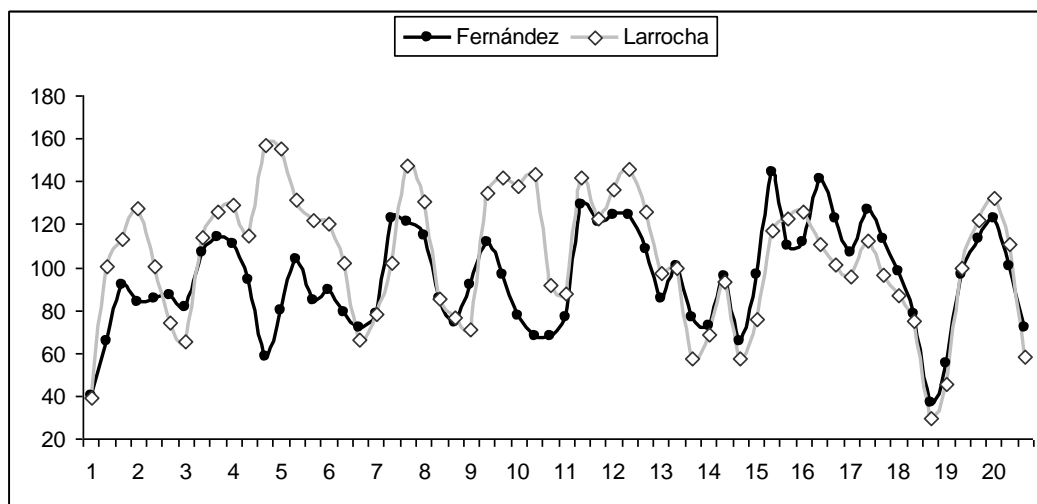


Gráfica 7-61 'Evocación', Fernández, contorno metronómico a nivel de pulso

La siguiente gráfica muestra los contornos metronómicos de ambas versiones: Fernández y Larrocha (v1). Dicha representación nos permite observar la manera en que ambos intérpretes conducen el tiempo musical. El fragmento de veinte compases puede ser dividido en cuatro partes:

- Primera (cs. 1-3), Larrocha ofrece un aumento de velocidad mucho mayor que Fernández.
- Segunda (cs. 4-6), los dos pianistas ofrecen contornos contrarios.

- c) Tercera (cs. 7-13), Eduardo es más reservado y no acelera el *tempo* tanto como Alicia.
- d) Cuarta (cs. 14-20), ambos contornos son similares, si bien Fernández realiza un poco más de movimiento.



Gráfica 7-62 ‘Evocación, contornos metronómicos de Fernández y Larrocha (v1), nivel de pulso

Llegado este punto, era necesario observar la manera en que los pianistas construyeron las frases en relación con las indicaciones de la partitura. En primer lugar, veamos la forma en que Albéniz señala el fraseo melódico para los ocho primeros compases:



Ejemplo musical 7-14 Línea melódica del inicio de ‘Evocación’, cs. 1-8

Si utilizamos flechas para indicar el incremento o descenso de la velocidad metronómica y ligaduras para designar el fraseo metronómico resultante para los primeros ocho compases, la representación de la versión de Larrocha sería así:



Ejemplo musical 7-15 Fluctuación de la velocidad metronómica en ‘Evocación’ (Larrocha v.1)

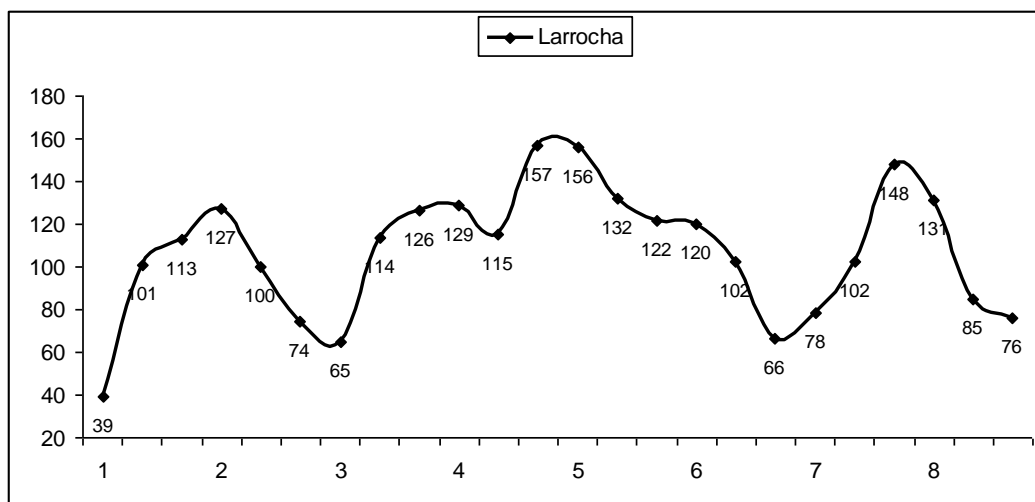
Larrocha moldea la primera frase siguiendo el contorno de la melodía, es decir empieza lento y conduce el *tempo* hacia el *fa* (c.2/p.2)¹⁰², para luego disminuir la velocidad hacia el *re* del tercer compás.

En la siguiente frase, la pianista pone el énfasis en el *sol* del quinto compás y lo prepara desde el *do* del tercer compás, yendo de 66 MM (c.3/p.1) hasta 156 MM (c5/p.1). Es decir, sigue una secuencia lógica de acuerdo con el ámbito de la melodía, primero de *do* a *fa* y la segunda vez de *do* a *sol*. En consecuencia, el punto culminante en el fraseo de Larrocha recae justamente en la nota más aguda

¹⁰² En este caso y similares, la abreviatura de compás es “c” y la de pulso es “p”.

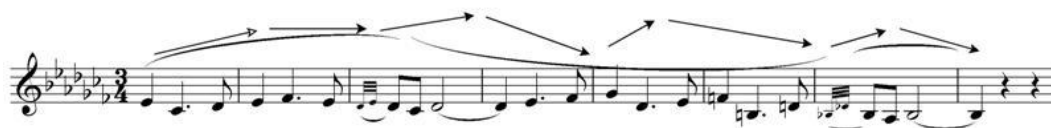
de la melodía. Esto concuerda con lo mostrado en el ejemplo musical 7-5 ya que las dos primeras flechas ascendentes concuerdan con las escalas *do-fa* y *do-sol*, respectivamente.

A continuación, Larrocha decide bajar la velocidad de manera paulatina entre los compases quinto y sexto, esto difiere ligeramente de lo indicado por Albéniz. Y para cerrar, realiza una pequeña frase que abarca los últimos dos compases. La siguiente gráfica muestra el contorno metronómico a nivel de pulso, donde se puede distinguir las tres frases efectuadas por esta intérprete en los primeros ocho compases.



Gráfica 7-63 'Evocación', Larrocha (v1), contorno metronómico del inicio, cs. 1-8

Por su parte, Fernández rompe esa primera frase al contener la velocidad en el segundo compás, ocasionando que los primeros pulsos del segundo y tercer compás sean casi iguales, 84 y 81 MM, respectivamente¹⁰³. Esto hace que la frase inicial sea asimétrica al presentar un inicio lento y no mostrar contraste entre su punto álgido y el final de ella. Además, el pianista aumenta un poco la velocidad hacia el último *re* del segundo compás y realiza un anticlímax en el tercer tiempo del cuarto compás.



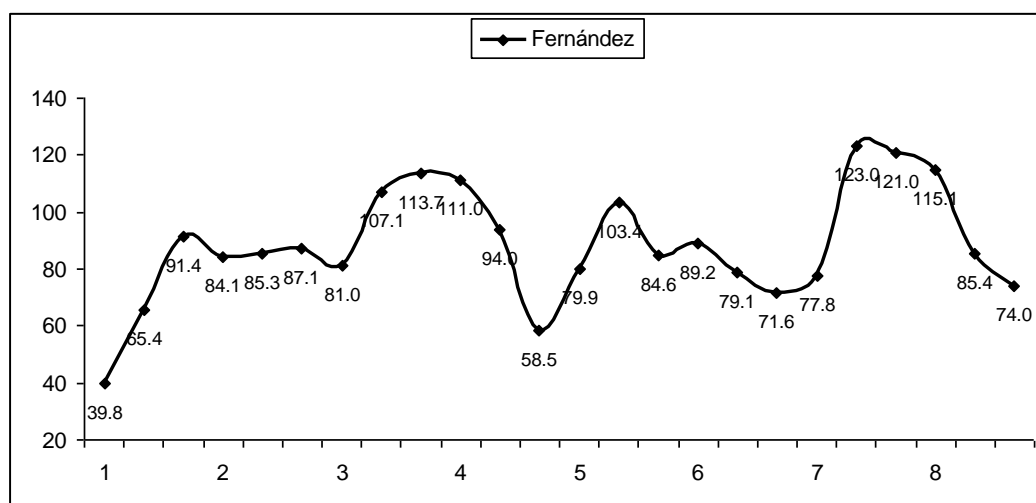
Ejemplo musical 7-16 Fluctuación de la velocidad metronómica en 'Evocación' (Fernández)

El pianista acelera los pulsos 2 y 3 del tercer compás y el inicio del séptimo compás. Además, toca de manera desarticulada las pequeñas células motivicas del cuarto y quinto compás y crea un anticlímax hacia el quinto compás que contiene la nota más aguda de todo este segmento. Estas circunstancias hacen que esos primeros ocho compases de la versión de Fernández suenen extraños al no dar tiempo a los finales a disolverse y al no seguir el vaivén de la melodía.

La siguiente gráfica muestra el irregular contorno metronómico donde se puede observar ese anticlímax que ocurre al final del cuarto compás y principio

¹⁰³ Por su parte, Larrocha toca el primer pulso del segundo compás a una velocidad de ♩ = 127 MM y el primer pulso del tercer compás a 65 MM.

del quinto. Curiosamente, el punto álgido del fragmento analizado se encuentra en la pequeña frase que corresponde a los compases séptimo y octavo de esta versión.



Gráfica 7-64 'Evocación', Fernández, contorno metronómico del inicio, cs. 1-8

Como tendencia general, entre los compases 1 y 10, el pianista parece alargar el primer pulso de cada compás y, en menor medida, el segundo; además, precipita el tercer pulso, como por ejemplo, el de la nota tenida del tercer compás que se mantiene hasta el primer tiempo del siguiente compás. Entre el compás 11 y 20 el contorno metronómico está mejor distribuido y a partir del compás 20, su *tempo* empieza a fluir adecuadamente. El resto de la pieza no muestra cambios abruptos de velocidad. Por lo que, el comentario de Romero en relación con esta versión: «los largos silencios, notas tenidas y calderones quedan menguados y despreciados en su fundamental intensidad expresiva»¹⁰⁴, en realidad, en 'Evocación' sólo se puede aplicar al inicio de dicha pieza.

Lo más probable es que el pianista se encontrara nervioso al momento de iniciar la grabación y, en consecuencia, tocó de manera insegura los primeros compases de esa pieza. Sin embargo, desconocemos el motivo por el cual el productor musical de este disco, Javier Monteverde¹⁰⁵, aprobaría esta versión de 'Evocación'. Pensamos que, al menos, se debió realizar una nueva toma de los primeros veinte compases para sustituir el inicio no tan afortunado que realizó Fernández en esta pieza desde el punto de vista musical.

En un proyecto discográfico para la grabación integral de *Iberia*, 'Evocación' adquiere un papel relevante ya que, inaugura la serie y será lo primero que se escuche al poner el disco compacto en el reproductor. Desde esa perspectiva, pensamos que dicha presentación auditiva en la versión de Fernández es descuidada y puede causar una mala impresión para el que escuche la obra en el orden tradicional. Eso fue lo que predispuso a los dos críticos que comentan esta versión, los cuales se percataron de inmediato del error musical y, al parecer, se

¹⁰⁴ J. Romero, "Albéniz: Iberia. Eduardo...", p. 64.

¹⁰⁵ Javier Monteverde trabaja en Cezanne producciones y tiene un perfil de músico, productor e ingeniero de sonido. Mayor información sobre su trayectoria profesional se puede encontrar en: http://www.cezanneproducciones.com/Cezanne_Producciones/Javier_Monteverde.html [consulta: 20 enero 2011].

mostraron escépticos acerca del trabajo realizado por el pianista en el resto de la colección en base a la forma en que interpreta la exposición de la primera pieza.

Curiosamente, Fernández ofreció un inicio más balanceado de ‘Evocación’ cuando la tocó fuera del programa en su concierto ofrecido en el Teatro de la Zarzuela de Madrid en noviembre de 2007, lo que nos permite sugerir que conoce bien la pieza. Sin embargo, esa interpretación la consideramos como secundaria al haber sido publicada de manera personal por el pianista en su canal de YouTube; el video es accesible en línea, sin embargo, puede desaparecer en caso de que el pianista decida eliminar dicho archivo o restringir su acceso. Por el contrario, la grabación integral de este pianista fue publicada de forma comercial y se puede comprar a través de distintas tiendas. En consecuencia, dicho inicio quedará para la posteridad y será acompañado por las críticas que hemos visto en este apartado, las cuales parecen ser justificadas después del análisis realizado en dicha pieza y, en menor medida, de la comparación entre esta versión y la base de datos correspondiente al grupo de versiones integrales, en referencia con el tiempo musical adoptado.

Dejando fuera ese desafortunado inicio de ‘Evocación’ recogido en la grabación, es importante puntualizar que su integral se mantiene dentro de los estándares del grupo de pianistas, es decir, con pequeños titubeos pero también con aciertos interesantes. Por un lado, supera con creces a varias versiones de algunos pianistas extranjeros pero, por otro, su lectura no se equipara a las grandes interpretaciones de músicos españoles consagrados y, evidentemente, es contra éstos que su versión es comparada. Esa es quizá la opinión de Justo Romero cuando escribe: «Se vislumbran y perciben intenciones e ideas, pero la envidia de *Iberia* queda devaluada por una interpretación epidérmica que no atisba la rica entraña de las doce magistrales “impresiones” ibéricas»¹⁰⁶. Por su parte, Rafael Fernández de Larrinoa ofrece un comentario similar: «Lo que no queda tan claro es si quizá [el músico] no debería haber compensado el entusiasmo con algo de prudencia, dada la enorme carga (mito, si se quiere) que soporta una obra que pianistas más experimentados han abordado en estadios de mayor madurez técnica y musical»¹⁰⁷.

Eduardo Fernández es el pianista español más joven en haber grabado la integral de *Iberia* (28 años)¹⁰⁸. Esperamos que pueda realizar otra grabación de la obra en un futuro, después de haberla madurado con el paso del tiempo ya que, estamos seguros que tiene la posibilidad de legar para la posteridad una segunda versión más musical que le permita situarse dentro del pequeño conjunto de excelsos intérpretes de *Iberia* y no sólo pertenecer al grupo de pianistas que han registrado la integral. Nos atrevemos a decir esto pues su primera grabación de dicha obra, su perfil profesional y su talento pianístico dejan entrever la oportunidad futura de que brinde una versión excepcional sobre la cual los críticos puedan maravillarse y que concuerde con las intenciones expresadas por el músico en algunas entrevistas a propósito de su integral¹⁰⁹.

¹⁰⁶ J. Romero, “Albéniz: *Iberia*. Eduardo...”, p. 64.

¹⁰⁷ R. Fernández de Larrinoa, “Albéniz: *Iberia*. Eduardo...”, p. 193.

¹⁰⁸ No obstante, es el segundo pianista dentro del ámbito internacional, pues Fukuma Kotaro realizó su grabación con tan sólo 25 años de edad.

¹⁰⁹ El pianista declara en una entrevista: «cuando sientes la necesidad de grabar una obra de estas dimensiones es porque tienes la certeza de que tu interpretación tiene cosas nuevas que decir». Ernesto Caballero, “Eduardo Fernández: «marcarme objetivos es ponerme límites»” [Entrevista], *CD Compact*, N° 249, Año XXV, enero 2011, pp. 10-11. Y, en otra entrevista, completa esta idea:

7.8 COMENTARIOS FINALES

El séptimo capítulo presenta una estrategia metodológica que permite contrastar las marcas metronómicas de un grupo de versiones frente al *tempo* inicial especificado por Albéniz en la partitura.

La tabla siguiente muestra las indicaciones metronómicas del compositor para los tres últimos cuadernos de *Iberia* y los pianistas cuyo tempo más se acercan a dicho señalamiento. Además, en la última columna se incluye la mediana grupal metronómica como referencia del conjunto de grabaciones analizadas.

Cuaderno	Pieza	Indicación de Albéniz	Pianistas con marcas metronómicas similares	Me Grupal metronómica
2	Rondeña	116	Solano, Larrocha (v1)	111.55
	Almería	72	Requejo, Huidobro	68.11
	Triana	94	Díaz-Frénot, Fukuma	95.44
3	El Albaicín	60	Larrocha (v2)	60.79
	El polo	66	Larrocha (v1)	59.67
	Lavapiés	84	Helfffer, Montiel, Chauzu	86.36
4	Málaga	58	Block	52.28
	Jerez	76	Larrocha (v1)	62.00
	Eritaña	84	Huidobro, Fukuma, Díaz-Frénot	85.15

Tabla 7-57 Piezas de los cuadernos 2, 3 y 4, más muestra de pianistas y mediana grupal

En relación con el primer cuaderno, se han estudiado las diferencias entre la práctica interpretativa, las indicaciones de aire dadas por Albéniz, las sugerencias de los editores de la partitura y el contorno metronómico de la versión MIDI; como resultado, se proponen los siguientes valores metronómicos: ‘Evocación’ ♩ = 92 MM, ‘El puerto’ ♩ = 114 MM, y ‘Corpus Christi en Sevilla’ ♩ = 115 MM, los cuales se pueden considerar como adecuados para la interpretación de dichas piezas. En la tabla aparecen aquellos pianistas cuyas marcas metronómicas más se acercan a esa mediana grupal.

Primer cuaderno Pieza	Mediana Grupal metronómica	Pianistas con marcas metronómicas similares
Evocación	92.32	Pinzolas, Larrocha (v3)
El puerto	114.52	Díaz-Frénot, Fukuma
Corpus Christi	115.30	Baselga, Larrocha (v1), Helfffer, Fukuma

Tabla 7-58 Piezas del primer cuaderno, valores representativos y muestra de pianistas

Gracias al estudio temporal realizado, hemos aprendido que se debe ser cuidadoso al designar una velocidad metronómica a una grabación pues, el que dos versiones empiecen a la misma velocidad y sus contornos se encuentren en los puntos de inflexión temática, no necesariamente significa que tendrán una

«creo que cosas importantes se habían quedado en el fondo. He tratado de llegar a la esencia de la música, al mensaje de Albéniz». En: Robert Schulslaper, “Pianist Eduardo Fernández takes a new look at Iberia” [PDF], *Fanfare Magazine Archive of CD Reviews* 34:6, July-August 2011. Disponible por subscripción en: http://www.fanfarearchive.com/articles/atop/34_6/3460100.aa_Pianist_Eduardo_Fernandez_Takes.html [consulta: 19 junio 2011]. Texto original: «I think important things had been left in the background. I’ve tried to reach the essence of the music, the message of Albéniz».

modulación rítmica similar, quizás, pero también puede ocurrir que sea lo contrario. Por ello, para saber los tiempos metronómicos de las versiones estudiadas, recomendamos tomar los valores centrales como referencia, sabiendo que esa velocidad promedio es válida únicamente al tema inicial de la pieza.

El análisis efectuado a los extractos sonoros, con la intención de encontrar el tiempo metronómico adoptado por los intérpretes en las doce piezas, nos permitió llegar a tres conclusiones parciales:

- a) El grupo de pianistas en general respeta las indicaciones iniciales metronómicas en la mayoría de las piezas. En el tercer cuaderno es donde la mediana grupal más se acerca a la indicación albeniziana, mientras que, de acuerdo a ese parámetro, los cuadernos 2 y 4 presentan *tempos* que se alejan un poco de lo marcado en la partitura.
- b) Las grabaciones confirman que ‘El puerto’ tiene una práctica interpretativa que se ha separado de la indicación de aire “Allegro comodo”, debido a la concepción que tienen los intérpretes sobre el tipo de textura musical y carácter de la pieza, así como a la falta de una referencia metronómica.
- c) Por el contrario, la tradición interpretativa omite la indicación metronómica de Albéniz en ‘Jerez’, ocasionando que esta pieza se alargue demasiado y que sea difícil de asimilar por el público.

Debemos destacar que, este tipo de trabajo sistemático, a través de los visualizadores de onda y de la estadística descriptiva, permite una comparación objetiva de las pistas de audio. Por medio de nuestra propuesta metodológica podemos decir exactamente en números reales esa diferencia. Por otro lado, cuando no existe tanta desigualdad entre dos versiones es más complicado decir lo divergentes que son de manera subjetiva. En ese sentido, nuestra investigación puede especificar esa divergencia aunque sea mínima.

Asimismo, se ha desarrollado una técnica que, al relacionar las muestras provenientes de los extractos de audio con la duración total de la pieza, revela algunos patrones temporales aún sin analizar la totalidad del fragmento musical. El proceso incluye la creación de una matriz donde se puede observar el movimiento metronómico que los intérpretes realizaron en cada segmento. Para ello, se utilizó el espectro de colores con la intención de crear un índice que permite identificar los contornos temporales de cada pianista dentro del contexto grupal. La técnica de matrices de colores y la adaptación de la estadística descriptiva a los propósitos musicológicos permiten descubrir versiones que presentan patrones ocultos relacionados con el grupo.

Como conclusión general, quisiéramos decir que la dificultad de *Iberia* reside en que se debe tocar a la velocidad metronómica indicada por el compositor, mantener un ritmo estable hilvanado con un fino rubato sobre el cual se deben realizar las sutiles indicaciones agógicas y destacar los efectos tímbricos escondidos en la enmarañada partitura. Sólo así se estará en condiciones de hacer justicia a la música de Albéniz.

Por último, creemos necesario decir que, el que un pianista haya realizado la grabación integral de *Iberia* merece nuestro respeto y admiración. No obstante, ello no nos exime de aplicar un rigor científico a los resultados encontrados. En ese sentido, este trabajo busca ampliar la perspectiva en cuanto a la interpretación de esta obra haciendo consciente y cuantificable las decisiones prácticas en referencia al *tempo* que los pianistas han plasmado en sus registros sonoros. No obstante, queda aún mucho trabajo por hacer por parte de los intérpretes y

musicólogos sobre esta obra. Eduardo Fernández, resume muy bien el objetivo final al responder a la siguiente pregunta en una entrevista:

— También es una obra muy interpretada y con numerosas grabaciones discográficas. ¿Qué novedad pueden encontrar en su grabación los melómanos que escuchen su disco?

— Si me lo permites, a veces enseguida caemos en el comentario de decir que *Iberia* es una obra muy interpretada. Si ubicamos *Iberia* en el lugar que le corresponde, es decir, al lado de las obras o los ciclos más importantes de la literatura musical, *Iberia* sigue en desventaja. Es muy interpretada y existen muchas grabaciones si la comparación la realizamos con otra obra española, pero si la comparación se realiza con las *Sonatas* de Beethoven o la obra de Chopin, o Brahms, con el *Clave bien temperado* de Bach, podríamos decir que Albéniz y su *Iberia*, tienen un largo recorrido. Imagino un día en el que sea común escuchar un ciclo de *Sonatas* de Beethoven en una gran sala americana o europea y al día siguiente *Iberia*, un recital de obras de Chopin o el mismo *Clave bien temperado*, y al día siguiente *Iberia*... es en ese momento cuando podremos decir que la *Iberia* ocupa desde el punto de vista interpretativo el lugar que musicológicamente le corresponde¹¹⁰.

Nosotros complementaríamos el comentario de Fernández al preguntar acerca de cuántos estudios musicológicos se han dedicado por completo a *Iberia* de Albéniz y si es posible equiparlos en número a los trabajos relevantes en relación con algunas obras importantes de Bach, Beethoven, Mozart, Chopin, entre otros. Creemos que la respuesta por el momento es que son muy pocos teniendo en cuenta la importancia de esta obra. No obstante, con nuestra investigación queremos contribuir a la difusión y comprensión de esta obra cumbre del pianismo español. Es una labor afín a la realizada por los intérpretes y, en ese sentido, esperamos retroalimente el conocimiento musicológico que se tiene sobre ella, motive nuevos trabajos de investigación y ponga en punto de mira los registros sonoros como documentos fundamentales para conocer el legado de *Iberia* a poco más de 100 años de su composición.

¹¹⁰ “Eduardo Fernández: minuciosa *Iberia*” [Reportaje], *Variaciones*, nov. 2010, 62, pp. 28-30. Disponible también en línea: <http://www.variaciones.es/eduardo-fernandez-grabacion-de-iberia-para-warner/> [consulta: 10 enero 2011].

CONCLUSIÓN

DISCUSIÓN Y SÍNTESIS

COMPENDIO

RESULTADOS

Resumen estructural del trabajo

El objetivo de este estudio ha sido aplicar un método sistemático para conocer las versiones integrales de *Iberia* de Isaac Albéniz. Ello condujo a realizar un trabajo monográfico que, lejos de producir una investigación restringida, nos permitió y obligó a explotar múltiples ramificaciones con tal de comprender de manera global este grupo de grabaciones.

En la introducción de la tesis se expusieron las cuestiones formales como el objeto de estudio, el marco teórico y las hipótesis. El estado de la cuestión incluyó una revisión de la literatura existente sobre el tema y se explicaron las razones por las cuales no se pudo realizar un trabajo similar a investigaciones precedentes al considerar las características de la obra que nos ocupa. Además, en la parte introductoria se presentaron los campos que pueden ser estudiados en relación con un registro sonoro dentro de una perspectiva general. Esto sintetiza y extrapola lo desarrollado en la tesis, exponiendo las posibilidades descubiertas por nuestra investigación, pues en la literatura precedente no encontramos un trabajo académico que propusiera un estudio global de las grabaciones. En ese sentido, hubo que deducir los posibles aspectos que podrían ser abordados y acoplados para ofrecer una visión panorámica.

El cuerpo central de la tesis está conformado por siete capítulos agrupados en tres partes. La primera de ellas está dedicada a las cuestiones discográficas. En el primer capítulo se abordó el aspecto de la catalogación de los registros integrales de *Iberia*. Se empezó por comentar las referencias y la rectificación de entradas discográficas que presentaban divergencias de acuerdo a las distintas fuentes. Luego, se estudiaron las fechas de grabación y por medio de una selección de casos complicados se propusieron varias estrategias que pueden ser aplicadas para obtener los detalles faltantes y corregir la información imprecisa. Esta parte se cierra con un recuento cronológico donde se fueron comentando una a una las grabaciones integrales de *Iberia*; además, se ofreció una visión general sobre la manera en que aparecen distribuidos los registros a lo largo de seis décadas.

Dentro del segundo capítulo, se estudiaron los aspectos complementarios de estos registros sonoros como: el tipo de instrumento utilizado en las grabaciones y, respecto a ello, se comentaron algunos detalles sobre los pianos que tuvo Albéniz. También, se especificaron las características generales de las distintas ediciones de la partitura publicadas a través de los años. En relación con el sello discográfico, se mencionaron las compañías que han grabado *Iberia*, las características de los diferentes soportes sonoros y los distintos lugares donde se llevaron a cabo las sesiones de grabación. Asimismo, se indicaron los elementos del folleto que pueden ser estudiados de manera sistemática (el perfil del autor, la extensión y los idiomas) y se abordaron dos cuestiones puntuales: el aspecto fantasioso de la biografía de Albéniz como elemento base de la narrativa de los folletos y la importancia de las notas escritas por los propios intérpretes, las cuales adquieren una jerarquía de fuentes primarias por la información personal que contienen.

El tercer capítulo se dedicó por completo a los pianistas que han grabado la integral de *Iberia*. En relación con estos músicos se estudiaron dos facetas específicas: su nacionalidad y la edad que tenían al momento de la grabación. Igualmente, se comentaron aspectos puntuales acerca de la carrera profesional de Albéniz como pianista y algunos detalles acerca de los primeros intérpretes de esta colección de piezas. El capítulo lo cierra una reflexión sobre las dos escuelas para piano que parecen coexistir en la actualidad y un perfil conciso del músico que graba *Iberia*.

En la segunda parte, exploramos la relación simbiótica de la representación visual presente en las portadas de los discos y la composición de Isaac Albéniz. Se tuvieron en cuenta las representaciones de las versiones originales y de las reediciones en formatos posteriores con la intención de ofrecer una perspectiva general de este elemento visual que tiene la función de simbolizar esta música. En el cuarto capítulo se comentaron las grabaciones que, por medio de una unión con recursos o elementos relacionados de manera natural a *Iberia*, intentan representar su contenido musical; dentro de esas asociaciones aparece la imagen del compositor y del intérprete; asimismo, se incluyeron las connotaciones geográficas que pueden ser agrupadas a esta colección de piezas. Además, en el quinto capítulo, se estudiaron aquellas carátulas que hacen una asociación hacia temas e íconos específicos de la cultura española. En algunos casos fue posible realizar una lectura iconológica de las portadas al existir la información y el contexto necesarios para ello.

Por último, en la tercera parte nos dedicamos al estudio del tiempo musical, el pilar fundamental de la música en el cual se sustentan los otros elementos como la dinámica y el timbre. Dicha parte incluye dos capítulos, donde se abordó el *tempo* a un nivel macro por medio de la duración de las piezas y la duración total de la integral. De manera complementaria, a un nivel que consideramos como micro, se hizo un seguimiento de las marcas metronómicas reales, obtenidas del análisis de extractos de audio de cada versión, que fueron contrastadas con las indicaciones de Albéniz en la partitura.

El trabajo lo cierra un apartado de conclusiones, la bibliografía y los apéndices que incluyen las fichas biográficas de los pianistas, el índice discográfico, el informe de la base de datos, las tablas maestras estadísticas y los colorgramas maestros; los cuales complementan el trabajo central de la tesis.

Resultados en relación con *Iberia*

A lo largo de la tesis se desarrollaron las acciones de los doce objetivos y se resolvieron los problemas de investigación propuestos en la introducción. En este apartado presentamos una selección de los resultados más importantes sobre las versiones integrales de *Iberia* que se relacionan con varios aspectos como son: el número de grabaciones, los aspectos complementarios, la presentación visual del producto (carátula, folleto), el perfil de los pianistas y la cuestión del tiempo musical.

En total, se han publicado un grupo de 51 grabaciones acústicas en los formatos de disco de 33 rpm, disco compacto y súper audio CD. A ello se suma la secuencia MIDI y dos series de rollo de pianola. Los soportes de cinta magnética, casete y mp3 funcionan como formatos distribuidores al difundir la música y, los consideramos una derivación, al no existir ninguna grabación que haya aparecido de manera inicial en esos formatos tecnológicos. De ese grupo total, existen un conjunto de 45 registros integrales en soporte digital, de los cuales 18 fueron publicados originalmente en discos de vinilo.

Del grupo de versiones estudiadas, sólo 28 discos proporcionaron la marca del instrumento utilizado para la sesión de grabación y se dividen así: 22 de ellos eran pianos de la compañía Steinway & Sons y 6 de otras compañías: Yamaha, Baldwin, Blüthner, Bösendorfer, C. Bechstein y Pleyel. Aunque inicialmente *Iberia* no fue compuesta pensando en un piano Steinway & Sons, ha sido para estos instrumentos que se ha grabado más. Es importante decir que, algunos folletos incluyen justificaciones y comentarios de los intérpretes sobre el tipo de piano que se utilizó para la grabación.

Además, en la referencia escrita en el embalaje se suele mencionar el lugar donde ocurrió la grabación. Este dato es importante para tener una idea del espacio acústico relacionado con un disco específico. En relación con *Iberia*, los espacios son variados y se reparten de la siguiente manera: salas de concierto (17), iglesias (9), estudios profesionales (5), auditorios (3), salón de actos (1), domicilio particular (1), institución académica (1). Catorce grabaciones no especifican el espacio donde se llevó a cabo el registro.

Por otra parte, parece existir una relación entre la calidad de la presentación en general y la extensión del texto con respecto a los folletos de *Iberia*, ya que el promedio de páginas es de 18 aunque el rango encontrado va de 2 a 80 páginas. El folleto de Valentina Díaz-Frénot es un ejemplo sobresaliente al incluir varias fotografías en blanco y negro, ejemplos musicales y un texto de la musicóloga Jacqueline Kalfa. La segunda grabación de Heisser es interesante al ostentar un embalaje en formato de libro que contiene una muestra del trabajo de la fotógrafa Isabel Muñoz. También destacan los registros de Hamelin y Ish-Hurwitz que presentan textos de Walter Clark y Jacinto Torres, respectivamente. Por el contrario, la información textual que acompaña a los trabajos sonoros de Blanca Uribe y Ángel Solano es mínima y la presentación es poco efectiva.

El perfil del autor condiciona el tipo de texto que incluye el folleto de un disco y, en *Iberia* encontramos las siguientes tendencias: por un lado, los intérpretes describen la forma en que descubrieron esta colección de piezas y los maestros o las grabaciones que les inspiraron a estudiar la obra completa. Por otro, los musicólogos utilizan este medio para dar a conocer los hallazgos historiográficos más recientes en relación con el compositor y la obra. Mientras que, los músicos realizan un texto estándar y los compositores prefieren señalar

algunas características formales. Por otra parte, los críticos repiten ciertos tópicos con la buena intención de mantener interesante el relato sobre el compositor. Por último, los sellos discográficos incentivan la fantasía de los melómanos al incluir anécdotas relacionadas con la leyenda de Albéniz y sus viajes trasatlánticos, pues aparentemente, eso ayuda a publicitar el producto.

Asimismo, los folletos revelan el cuidado y la intención de los sellos discográficos ya que existen ejemplos con un texto presentado en un idioma hasta cinco, siendo tres el número que sobresale y le da suficiente respaldo a una grabación para ser difundida. Las versiones que incluyen información en un solo idioma son justamente aquellas que tuvieron menos difusión, están descatalogadas y su recepción ha sido bastante pobre. Respecto a las traducciones prevalecen el español, el inglés y el francés, aunque también existen algunos ejemplos en alemán, holandés, italiano, japonés y catalán, que dependen del lugar de publicación y del ámbito de distribución.

Curiosamente, la mayoría de las casas discográficas han apoyado un único proyecto para grabar la integral de *Iberia* y esto ocasiona que el número de sellos sea casi igual a la cifra de pianistas que han grabado la obra completa. No obstante, ocurre algo diferente en relación con las reediciones en CD producidas a partir de registros acústicos realizados por algunas compañías pequeñas, las cuales fueron absorbidas por los grandes consorcios discográficos y, por tanto, varias ediciones aparecen reeditadas bajo la misma compañía. Sin embargo, queda aún pendiente la remasterización de las integrales de Francisco Aybar, José Echániz, José Falgarona, Gino Gorini, Yvonne Loriod y Elsa Puppulo comercializadas originalmente en un álbum LP.

En cuanto a la presentación, es destacable que, en el último par de años, las compañías discográficas y los portales comerciales, que distribuyen las versiones MP3 de las grabaciones, comienzan a incluir archivos gráficos de calidad en sus páginas Web con tal de atraer al comprador para que adquiera alguna pista o el álbum completo, con un plus: la posibilidad de descargar la portada y el folleto en PDF. Desafortunadamente, observamos que algunas integrales que habían sido promocionadas con esmero en formatos físicos, aparecen en las reediciones digitales en MP3 como registros parciales y con una carátula inconexa que puede perjudicar las ventas. En cualquier caso, es un acierto que los sellos publiquen también sus álbumes en formato digital pues, de este modo, el melómano tiene oportunidad de adquirir diversas versiones de *Iberia* y escucharlas a través de un aparato de reducidas proporciones, gracias a la tecnología móvil.

Por otro lado, el análisis de las fechas de grabación también ha producido resultados significativos. La distribución de los registros integrales de *Iberia* se puede organizar de forma resumida así: cinco grabaciones se realizaron en cada una de las décadas de 1950 y 1960. En los años setenta se registran cuatro interpretaciones (entre 1972-1976). En el decenio de 1980 se producen sólo tres álbumes. En contraste, doce versiones son publicadas en la década siguiente, casi una por año a excepción de 1994, juntándose algunas en el bienio 1998-1999. Luego, en la primera década del siglo XXI salen al mercado 17 grabaciones, concentradas principalmente en 2004 y 2009, ambos años con seis registros cada uno. Además, estimamos que pasados los homenajes realizados en 2009 y 2010 en relación con el nacimiento y fallecimiento del compositor, el número de grabaciones decrecerá de acuerdo al patrón moldeado a través del tiempo. Prueba de ello es que no se publicó ninguna versión integral en 2011, ni en lo que va de

2012. Aunque es probable que se anuncie alguno que otro registro de *Iberia* en los próximos años.

En referencia al pianista que graba la integral, a continuación señalamos algunos rasgos de su perfil: suele ser de nacionalidad española, aunque también hay representatividad de Francia, Japón y Reino Unido; en menor medida de algún país iberoamericano. En general, tiene entre 33 y 44 años cuando graba *Iberia* y existen pocos ejemplos en edades fuera de la franja señalada. No obstante, el pianista más joven en grabar la integral contaba con 25 (Kotaro) y el más adulto con 80 años (Torra).

Tiene una memoria muy desarrollada que le facilita retener una cuantía importante de información musical, ello le permite presentar integrales y ciclos de música de compositores específicos (p. ej.: Jones, Kyriakou, Loriod, Pizarro, Puppulo, Querol y Uribe). Además, recibió una buena instrucción técnica y conoce parte de la música clásica tradicional. No obstante, su repertorio es por lo general ecléctico e incluye obras complejas en cuanto a textura polifónica (p. ej.: Hamelin). Asimismo, cuenta con un bagaje técnico de precisión que le facilita realizar grandes saltos en una secuencia continua. Además, maneja un espectro de colores tímbricos por medio de un control sutil de las falanges que le permite distinguir varias líneas dentro de una densa textura musical. Asimismo, puede tener una predilección por la literatura pianística del siglo XX (p. ej.: Helffer).

También, ha contado con un entorno musical propicio que le permitió familiarizarse con la música de Albéniz, ya sea por medio de instituciones (Academia Marshall, Conservatorio de París), maestros de piano (p. ej. Ciccolini, Helffer, Larrocha y Loriod), y clases especializadas (Cursos de Santiago de Compostela). Por último, varios de ellos han recibido la medalla Isaac Albéniz dentro del Festival dedicado a la figura del compositor en su ciudad natal (Díaz-Jerez, González, Hiseki, Larrocha, Pérez, Torres-Pardo y Uribe).

Además, es significativo haber encontrado un cambio de actitud de parte de los músicos jóvenes que han grabado la integral (p. ej. Fernández, Fukuma y Pérez) los cuales se han enfrentado a la partitura sin prejuicios y con la convicción de que es factible interpretarla sin realizar arreglos ni simplificaciones, tan sólo ciertas redistribuciones puntuales. En ese sentido, es importante insistir en que se deben observar detenidamente las anotaciones de Albéniz pues, ciertas indicaciones que a primera vista parecen absurdas, son precisamente aquellas que desde una perspectiva tímbrica tienen un resultado efectivo en el discurso sonoro, a pesar de la sobrecargada escritura en el papel.

La segunda parte de la tesis incluye un total de 188 imágenes y contempla prácticamente todas las portadas de las grabaciones integrales de *Iberia* que se han publicado tanto de ediciones originales como reediciones de esos registros. Las representaciones visuales fueron agrupadas en 14 categorías: énfasis tipográfico, retrato del compositor, retrato del intérprete, paisajes españoles, horizontes desconocidos, enunciación geográfica, abstracciones, tribal, baile flamenco, majismo, feminidad, religión, mundo taurino y Quijote.

Dichas categorías se pueden dividir en dos grupos: el primero constituye un nexo lógico y natural que asocia esta música con el compositor, el intérprete, el instrumento, la partitura y el entorno geográfico; mientras que, el segundo, contiene una lectura cultural elaborada por parte del diseñador y entendida por el melómano. Dentro de ella, se incluyen tópicos españoles que no necesariamente pudieran ser atribuidos de forma habitual con esta obra musical, sino por medio de un proceso socio-cultural.

Dentro de la muestra, es llamativo el número de integrales de *Iberia* que presentan en sus portadas un detalle de la obra de Goya. En ese sentido, el punto de unión es que ambos creadores ofrecieron un producto de excelsa calidad que sobrepasaba las prácticas de su tiempo y permitió a las clases elitistas conocer a través de sus obras la vida cotidiana y las manifestaciones culturales de la gente del pueblo. En menor medida, existe una representatividad de detalles pictóricos de pintores coetáneos a Isaac Albéniz. En particular, destaca la versión de Yoram Ish-Hurwitz, en cuyas representaciones se recrean anécdotas albenizianas. Asimismo, sobresale la carátula de Nicholas Unwin donde el diseñador decidió emplear una fotografía de la zona de Consuegra, que simboliza la batalla de los molinos del Quijote de la Mancha para representar la música de Albéniz, quien curiosamente, tuvo en un momento la intención de crear una obra cervantina y, según Jacinto Torres, al final su *Iberia* se convirtió en dicho proyecto.

Finalmente, el análisis efectuado en la tercera parte de la tesis descubre que la integral de *Iberia* dura en promedio 84 minutos. La versión más rápida es la de Eduard Syomin (73'35") y la más lenta la de Enric Torra (97'30") y, entre ellas, existe un rango de 23 minutos donde se sitúa el resto de pianistas, tal rango implica un alto grado de variabilidad tanto en la serie completa, como en cada pieza. Por otro lado, la capacidad del disco compacto es de 80 minutos y, en consecuencia, esto derivó en tres tipos de presentación: la versión rápida suele aparecer en un solo CD; aunque, en menor medida, también puede estar acompañada de más piezas, generalmente del mismo compositor para ofrecer un set de 2 discos. La tercera posibilidad es que la obra aparezca repartida en dos discos compactos y suelen ser las interpretaciones más lentas las que presentan este formato.

En cuanto a las marcas metronómicas, es importante decir que los pianistas más reconocidos por los críticos son los que respetan generalmente los números de metrónomo indicados por Albéniz en la partitura. Del grupo, destaca Alicia de Larrocha ya que se mantiene muy cerca de los *tempos* del compositor y ofrece versiones estables pero llenas de minúsculas variaciones que derivan en un fino rubato. Quizá por ello, cada nueva versión que sale al mercado es comparada por los especialistas contra los registros de la pianista catalana. Larrocha la ha grabado en más ocasiones y es la que mayor difusión ha tenido al contar con, al menos, un registro en los formatos de disco de 33 rpm, cinta de carrete abierto, casete, disco compacto y MP3.

Sin embargo, aún siendo muy importantes las grabaciones integrales de *Iberia* realizadas por Alicia de Larrocha, persiste un problema discográfico en relación con el número de versiones efectuadas por la pianista y las fechas de grabación. Después de estudiar las distintas fuentes, nuestra propuesta es que la grabó cuatro veces, aunque seis son el número de registros sonoros existentes: *a)* la primera versión es monoaural y su fecha de grabación ocurrió entre 1954 y 1958, siendo publicada en 1958, *b)* la segunda es estereofónica, su registro aconteció entre 1959 y 1962, fue publicada en 1962, *c)* la reedición mono de 1964 se deriva de la versión del inciso precedente, *d)* la tercera grabación se efectuó en mayo de 1972, *e)* existe constancia de una sesión de grabación realizada en enero de 1973 que al parecer sustituyó a la del inciso anterior y, *f)* la cuarta se llevó a cabo entre septiembre u octubre y diciembre de 1986.

El análisis efectuado al grupo general de versiones indica que existe una importante heterogeneidad respecto a la duración temporal de las piezas de *Iberia*.

Asimismo, algunas presentan un mayor apego al *tempo* señalado por el compositor que otras:

‘El puerto’ tiene una práctica interpretativa que se ha separado de la indicación de aire “Allegro comodo” de acuerdo con el análisis efectuado. Esto se debe a tres factores: *a)* la relativa facilidad técnica, *b)* la concepción que tienen los pianistas sobre el tipo de textura musical y carácter de la pieza y *c)* la falta de una referencia metronómica.

Las versiones sonoras de ‘Triana’ se apegan más a la noción temporal del compositor. A ello contribuye el que sea una pieza bastante rítmica y sin una parte central tan libre como otras piezas de *Iberia*. Además, esta uniformidad interpretativa se relaciona con el hecho de ser el fragmento de la colección que ha tenido más difusión, al presentar el mayor número de registros parciales por pieza.

En ‘Lavapiés’ varios pianistas del grupo presentan una duración menor a la MIDI y una marca metronómica superior a lo indicado por Albéniz. Las interpretaciones sugieren que el avance en el dominio de esta obra ha sido significativo con el paso del tiempo, en parte gracias a los registros sonoros disponibles de dicha pieza. Ha quedado atrás la concepción general de ‘Lavapiés’ como intocable que se tuvo en los años posteriores a su composición debido a su dificultad extrema.

El ‘Corpus Christi en Sevilla’ es el número más descriptivo de la colección y presenta un tratamiento cíclico transformador del material inicial. Esto ocasiona que los pianistas interpreten de una forma personal las indicaciones agógicas dadas por Albéniz en las distintas secciones de la pieza y tal variedad del tema causa una heterogeneidad en las velocidades metronómicas adoptadas por los intérpretes, en su lectura musical del ambiente sevillano durante esta festividad.

Dentro de la siguiente tabla, la duración promedio, representativa de un grupo de 44 versiones analizadas, aparece en la segunda columna y la velocidad metronómica central proveniente de una muestra de 38 registros integrales se incluye en la tercera columna. La última fila contiene las indicaciones de Albéniz que sirven de referencia.

Pieza	Duración	Fragmento inicial	Indicación de Albéniz
	Mediana (minutos)	Mediana (MM)	Partitura
Evocación	6'02"	92.32	Allegretto
El puerto	4'07"	114.52	Allegro comodo
Corpus Christi	8'57"	115.30	Allegro preciso
Rondeña	7'04"	111.55	♩ = 116
Almería	9'52"	68.11	♩ = 72
Triana	5'20"	95.44	♩ = 94
El Albaicín	7'30"	60.79	♩ = 60
El polo	6'08"	59.67	♩ = 66
Lavapiés	5'51"	86.36	♩ = 84
Málaga	5'12"	52.28	♩ = 58
Jerez	10'47"	62.00	♩ = 76
Eritaña	5'51"	85.15	♩ = 84

Tabla C-1 Referencia temporales del grupo de pianistas en las 12 piezas

El estudio realizado indica que, el grupo de pianistas respeta las indicaciones iniciales metronómicas en la mayoría de las piezas. Resulta ser en el

tercer cuaderno donde la mediana grupal se acerca más a la indicación albeniziana, mientras que los cuadernos 2 y 4 presentan *tempos* que se alejan un poco de la referencia en la partitura. No obstante, en relación con la duración temporal de las piezas, aunque exista un valor central que podemos tomar como referencial, encontramos un amplio rango de variabilidad si tomamos en consideración los valores, mínimo y máximo, del grupo estudiado.

Comentarios finales sobre las hipótesis de trabajo propuestas

En este apartado comentamos las hipótesis iniciales del trabajo dentro del contexto de los resultados encontrados.

Los tópicos españoles junto a la imagen del compositor y del intérprete son los temas favoritos de las portadas de *Iberia* y éstos aparecieron en las carátulas publicadas a partir de los años cincuenta del siglo XX. No obstante, la eclosión de registros integrales en el lapso comprendido entre 1990 y 2010 obligó a los sellos a expandir los límites socioculturales asociados con esta obra y, según el estudio que hemos realizado, podemos afirmar que *las temáticas iconográficas incluidas en las carátulas responden a tendencias temporales, geográficas y culturales. Es decir, las compañías discográficas, a través de las representaciones, intentan ofrecer con los medios propios de su tiempo y teniendo en cuenta la zona de distribución, el binomio oferta-demanda y el imaginario asociado a Iberia, una portada llamativa al posible comprador para que adquiera una nueva versión de dicha obra*. Además, se observó una adaptación de los sellos a los distintos mercados discográficos donde se distribuyó la edición de una grabación. Esto se manifiesta en los motivos visuales que presentan las distintas portadas, en el estilo de escritura de los autores del folleto que destacaron ciertos aspectos históricos puntuales y se ve reflejado también en los idiomas a los cuales se tradujo el texto original.

En relación con la hipótesis específica propuesta en el apartado 6.3.5: *Mientras más larga es la pieza, mayor es la posibilidad de variación en la duración temporal*, se demostró que, esta aseveración que parece lógica no es del todo cierta pues, aunque una pieza sea de mayor duración o presente un destacado rango y una alta desviación estándar, esto no significa que expondrá forzosamente una variación de *tempo* marcada, como se ha demostrado a través del coeficiente de variación. Más bien, eso depende de las indicaciones de aire y agógicas contenidas en cada una de las piezas. Por consiguiente, el enunciado derivado de la comprobación empírica de la hipótesis debe ser escrito de la siguiente manera: *El que una pieza sea temporalmente de mayor extensión no implica mayor variación en relación con un fragmento de menor duración*. La consecuencia de ello es que cada pieza debe ser analizada por separado y la duración temporal tiene que ser contrapuesta con otras referencias para conocer las tendencias que el grupo de pianistas presenta en cada fragmento musical.

En específico, las duraciones en la versión de Joyce Hatto se sitúan por debajo de la mediana grupal. Del mismo modo, al contrastar su lectura con las interpretaciones de pianistas con una edad similar (Díaz-Frénot, Larrocha, Peña y Torra) Hatto presentó unos tiempos asombrosos en relación con el estado de salud y la edad de la pianista al realizar la supuesta sesión de grabación. Por tanto, podemos afirmar que *las duraciones temporales de las piezas, así como la total del registro integral de esta artista, son valores extraordinarios al comparar sus*

marcas contra los valores representativos del grupo de 44 músicos. A través del ejercicio realizado se mostró la manera en que la comparación temporal puede funcionar como un recurso alternativo para descubrir versiones donde se duda de la titularidad del intérprete que grabó.

Por último, el estudio del séptimo capítulo ha mostrado que los pianistas respetan las indicaciones de Albéniz en ‘Triana’ y ‘El Albaicín’ e incluso en ‘Lavapiés’. Sin embargo, en ‘Málaga’, ‘El polo’ y en particular ‘Jerez’, esto no ocurre, siendo así que: *pocos pianistas se acercan a las marcas metronómicas indicadas por Albéniz en aquellas piezas de la colección con una dificultad musical compleja debido a la densa textura pianística.* En específico, los resultados del análisis de los extractos de audio ponen de manifiesto que las grabaciones de ‘Jerez’ son las que se alejan más del *tempo* pensado por Albéniz. Esto ocurre debido a las grandes dificultades pianísticas que contiene esta pieza y, en menor medida, al subtítulo “Bolero Aburrío” designado por el autor para este undécimo número. Como consecuencia, la tradición interpretativa ha hecho caso omiso de la indicación metronómica del compositor, ocasionando que este fragmento musical se alargue demasiado y sea difícil de asimilar por el público. Por tanto, es crucial que los intérpretes reflexionen acerca de la velocidad metronómica indicada por el compositor en ‘Jerez’ para ofrecer una lectura temporal conforme a la referencia escrita.

Además, las tres primeras piezas de la colección ofrecen una diversidad temporal debido principalmente a la ausencia de una referencia metronómica que el compositor no quiso ofrecer; como consecuencia, *las indicaciones de aire favorecen múltiples lecturas y ocasionan problemas a la versión secuenciada MIDI que se aleja bastante de la práctica interpretativa de esos fragmentos musicales.* Para conocer los posibles *tempos* del primer cuaderno, se han estudiado las indicaciones de aire señaladas por Albéniz, las recomendaciones de los editores de la partitura, el contorno metronómico de la versión MIDI y los extractos de audio de las 38 versiones integrales seleccionadas. Como resultado, se proponen los siguientes valores metronómicos: ‘Evocación’ ♩ = 92 MM, ‘El puerto’ ♩ = 114 MM y ‘Corpus Christi en Sevilla’ ♩ = 115 MM, los cuales se pueden considerar como convenientes para la interpretación de dichas piezas. No obstante, es necesario que los editores de las partituras ratifiquen estas propuestas temporales y que se realice una secuencia MIDI actualizada de ese bloque con los números de metrónomo deducidos en esta investigación.

Después de realizado este estudio, creemos que la dificultad musical de esta colección de piezas reside en que se debe tocar a la velocidad metronómica indicada por el compositor, mantener un ritmo estable hilvanado con un fino rubato sobre el cual se deben realizar las sutiles indicaciones agógicas y destacar los efectos tímbricos escondidos en la partitura; sólo así se estará en condiciones de hacer justicia al estilo de Albéniz. Los trabajos futuros en relación con *Iberia* y nuevas grabaciones integrales de esta obra, dirán si tenemos razón en ello.

Recapitulando, a través de este trabajo hemos constatado el avance realizado por parte de los intérpretes en la comprensión de *Iberia*. Desde aquellos tiempos iniciales cuando Albéniz consideró su propia composición como intocable, hasta llegar a pianistas que han asimilado *Iberia* como cualquier otra obra del repertorio canónico, es decir, siendo conscientes tanto de las dificultades como de las virtudes de esta colección. Asimismo, se ha dejado atrás aquella época donde sólo existían las impresiones generadas a partir de la edición Mutuallé, a encontrar en la actualidad la edición tripartita de González además de

varias ediciones críticas y pedagógicas. De igual modo, se ha ido de una etapa inicial con unos pocos discos conteniendo las piezas más conocidas como ‘Triana’ y ‘Evocación’ a una variedad de versiones integrales y de registros parciales que han ayudado a la difusión de esta obra. No obstante, pensamos que los manuscritos, las ediciones críticas y las grabaciones integrales tienen todavía mucho que decir a quien decida tomar el tiempo para analizar dichos documentos con detenimiento.

Contexto de la investigación realizada

Creemos que el enfoque interdisciplinario y la metodología desarrollada en esta tesis doctoral sientan una base teórica y práctica sobre la manera de abordar un grupo de versiones sonoras de una obra musical. Ello me ha obligado a leer y tomar herramientas analíticas de otras ciencias como son la iconografía, la psicología del color, la estadística, la documentación, la etnografía, la discografía y la sociología para poder analizar correctamente los distintos elementos que componen una grabación comercial. Asimismo, el enfoque ha requerido interpretar la música de modo visual y las representaciones de ese campo desde el punto de vista de la musicología. También, he tenido que aprender a ver de manera estadística el contorno temporal de las interpretaciones y, de forma musical, las gráficas generadas de los análisis realizados a los extractos sonoros.

En ese sentido, esta investigación tiene tanto una validez académica como práctica al ofrecer al musicólogo, con aspiraciones teóricas, un marco referencial eficaz para analizar grabaciones y para aquel, con inquietudes prácticas y comerciales, una base que le permita estudiar ciertos elementos que enriquezcan o faciliten su labor de crítica. De manera complementaria, la importancia de los apéndices numéricos radica en la cualidad de la ciencia que estipula que lo que generalmente cambia es la interpretación de los hechos y no los hechos mismos; por tanto, consideramos prioritario ofrecer al lector los datos numéricos originales para promover diferentes lecturas que conduzcan a la elaboración de nuevas hipótesis de trabajo y conclusiones alternativas. Asimismo, el lector estará en condiciones de realizar sus propios análisis de las pistas de audio y contraponerlos a los incluidos en este trabajo.

Durante los cinco últimos años he podido observar de cerca la aproximación, desarrollo y desenlace de las festividades y eventos relacionados con el centenario del fallecimiento y el 150 aniversario del nacimiento de Isaac Albéniz. Además, he realizado una búsqueda exhaustiva en Internet de material gráfico y documental relacionado a *Iberia*. En ese proceso he invertido una gran cantidad de horas en la pesquisa de las portadas de discos. La segunda parte de esta tesis, dedicada a la iconografía de las carátulas, es un ejemplo de lo que se puede encontrar en la nube digital: material prácticamente inédito que sería imposible de hallar en centros de conservación y, ello a pesar de lo fugaz que tiende a ser la información colgada en el ciberespacio. En ese sentido, la tesis hace uso de los recursos propios del tiempo que le tocó vivir a este investigador y se ha intentado sacar el máximo partido de esas posibilidades.

Por otro lado, el doctorando adquirió la mayoría de los registros integrales de *Iberia* producidos en CD, así como algunos discos de vinilo, casetes y un rollo de pianola, a través de sitios especializados dentro y fuera de España. Este material era necesario para la consecución de una base de datos y para realización

de los análisis de las pistas de audio reseñados en el séptimo capítulo. No obstante, en el sexto capítulo, se propone una estrategia para abordar el estudio de la duración temporal sin la necesidad imperiosa de comprar un grupo de versiones de una obra, sino por medio de una búsqueda sistemática de información proveniente de la referencia contenida en el embalaje de los discos. Se proponen ambas estrategias pues, en ocasiones, el investigador no podrá adquirir todo un corpus de grabaciones para realizar un análisis discográfico.

En un principio, pensábamos dedicar nuestra atención a un solo aspecto de los desarrollados en esta tesis, sin embargo, al no existir trabajos precedentes en cuanto al legado sonoro de *Iberia* de Isaac Albéniz, pensamos que lo mejor era abordar varias líneas de investigación, para construir una base sólida que sostenga los esfuerzos futuros en relación con esta colección de piezas para piano.

Pasado	Presente	Futuro
La grabación como apéndice documental	La grabación como objeto de estudio	Comparativa entre distintos corpus de grabaciones
Escuetos índices discográficos	Propuesta de una metodología integral para el estudio del registro sonoro	Perfeccionamiento de una metodología general estandarizada

Tabla C-2 La grabación sonora dentro del contexto de los estudios doctorales

Haciendo una analogía con la construcción de un rascacielos, resulta obvio que, para que la torre no se venga abajo tiene que contar con una buena base estructural. Trasladando eso a una investigación académica, en lugar de producir un trabajo que pusiera piso sobre piso de dicho edificio sin cimientos, hemos optado por ser menos ambiciosos y muy precavidos; por ello, decidimos construir mejor las bases de esa atalaya para que los investigadores que vengan detrás puedan edificar esas plantas sabiendo que la base sobre la que se sustenta tiene el rigor requerido en este tipo de estudio enfocado en las grabaciones.

Nuestro trabajo sistemático, en combinación con las respuestas a las preguntas iniciales y a los problemas de investigación, ha permitido ofrecer una descripción bastante detallada de los registros sonoros integrales de *Iberia*. En ese sentido, esperamos que este texto doctoral sirva para:

- Ofrecer a las bibliotecas o centros de documentación un índice que contiene el espectro de discos que existen de esta obra y que pueden ser adquiridos.
- Ayudar a promover las grabaciones integrales de *Iberia* de Isaac Albéniz por medio de un trabajo monográfico enfocado totalmente en ella.
- Promocionar a los pianistas y sellos discográficos que han dejado un registro integral de esta importante obra española para piano.
- Exponer una metodología simple pero efectiva para trabajar los registros sonoros a partir de los datos anexos a la grabación misma y su carátula, así como los extractos de audio tomados de un grupo de discos compactos.

Futuras líneas de investigación

El trabajo de DEA desarrollado por el doctorando se afanó en completar una discografía de los registros parciales de *Iberia* y enfocó la atención en la influencia de la tecnología de los distintos formatos en la difusión de esta colección de doce piezas. En cambio, la tesis se ciñe únicamente a las grabaciones integrales, aunque con una mayor profundidad y precisión dentro de un trabajo que abarca más de 900 páginas. Lo realizado en esta segunda investigación se podrá ampliar después al incluir los registros parciales de la versión para piano solo y, posteriormente, aquellos discos que contengan transcripciones y arreglos para otros instrumentos y conformaciones instrumentales.

Sin embargo, al estudiar otros formatos, sería necesario modificar los campos de catalogación para incluir elementos que no existen como tales en el soporte de disco compacto; asimismo, se tendría que cambiar la estrategia para su estudio, por ejemplo, al abordar el formato de disco de pizarra tendríamos que trabajar con números de matriz y estudiar la influencia de las ecualizaciones, las velocidades de rotación y los aparatos reproductores en el resultado sonoro final. En el caso de que nos abocáramos al rollo de pianola y de piano reproductor, haría falta auxiliarse con plantillas para medir las notas y seguir las especificaciones de cada compañía de rollos. El vinilo y el casete no escapan a sus propias restricciones tecnológicas y características, ellos requieren también una adecuación de la técnica de análisis a esgrimir. Todas estas cuestiones se deben tener en cuenta para realizar un trabajo de investigación discológico metodológicamente correcto.

Por otro lado, hemos avanzado en el estudio de la distribución y de los precios asignados a estas grabaciones, tanto en el punto de venta como en las subastas, y esperamos que esta investigación pueda ver la luz en un trabajo posterior. También, hemos comenzado a explorar las cuestiones del folclor en *Iberia* y del estilo en las distintas piezas de la colección, todo ello permitirá establecer correlaciones con la dificultad mecánica y técnica, entre otros factores, así como combinar las diversas visiones de los agentes involucrados en el proceso de comunicación implícito para la realización y vida de una grabación sonora.

No obstante, como todas las investigaciones, este trabajo también tiene limitaciones. Entre ellas, destaca la ausencia de testimonios públicos de los pianistas acerca de sus versiones integrales, así como aquellos datos de la referencia discográfica que no aparecen en el embalaje de algunos discos (la marca del instrumento, la edición de la partitura utilizada, el lugar donde se grabó y el número de sesiones de grabación). Tampoco existe constancia escrita de su propia percepción sobre la experiencia de grabar esta obra. Para suplir esa falta de información, será necesario realizar una serie de entrevistas con la intención de recabar los datos faltantes y pedir a los intérpretes que realicen una descripción y evaluación del proyecto discográfico de *Iberia*. Ello permitirá contraponer sus argumentos frente a los resultados encontrados en los análisis efectuados en esta tesis.

De la misma manera, debido a que en este trabajo enfocamos nuestra atención a los registros integrales, falta analizar las versiones parciales de importantes músicos como Claudio Arrau, Daniel Barenboim y Lang Lang, entre otros, ya que sus grabaciones han influido en la difusión de *Iberia*. La razón de ello es el gran número de fans que han seguido a estos pianistas y es necesario contrastar sus versiones contra la base de datos que corresponde al grupo de

registros integrales analizados y contextualizar las críticas que han recibido sus discos. Por ejemplo, podemos argumentar que la grabación derivada del recital ofrecido en Viena por el pianista chino Lang Lang fue importante pues se grabó por la multinacional Sony y se comercializó en varios formatos, entre otros en una edición especial en vinilo. Este registro, aún siendo parcial, es estratégicamente significativo debido al mercado enorme que representa China y las ventas que se produjeron en estos años. Además, el joven músico es un ídolo de masas en su país y, eso no sólo generará una gran demanda de ejemplares de este recital, sino que generaciones de jóvenes pianistas conocerán las piezas del primer cuaderno de Albéniz y muchos de ellos intentarán tocarlas. Por tanto, es preciso analizar musicalmente esta versión y situarla dentro del contexto de las versiones integrales.

En particular, es necesaria la transferencia y el estudio de un par de los vinilos comprados (Aybar y Echániz), sobre los cuales no existe una edición comercial en CD. Asimismo, la grabación de Henriette Rembrandt la adquirí poco antes de concluir la tesis doctoral y su análisis temporal no pudo ser incluido dentro de dicho trabajo. Igual ocurre con el desconocido álbum LP que Gino Gorini grabó en 1961, el cual apareció sorpresivamente en una subasta de eBay a principios de 2012 y, aunque participé en ella, mi oferta fue sobrepasada por otro comprador, por tanto, la información que puedo proporcionar sobre esta grabación italiana de *Iberia* es exigua. Del mismo modo, queda aplazado el análisis del registro de Clara Sansoni, alumna de Albéniz y quien grabó 'Evocación' y 'El puerto' en un disco producido en Italia.

Debemos especificar también que la tesis incluye una primera propuesta en cuanto a los elementos complementarios de la grabación al considerarla un producto, como son el instrumento musical y el lugar donde se grabó, entre otros. A diferencia del resto de apartados que fueron abordados de manera exhaustiva, nuestros esfuerzos en relación con esos aspectos secundarios tan sólo sientan las bases para exploraciones futuras. Por nuestra parte, en cuanto al análisis de la onda sonora, en un trabajo postdoctoral enfocaremos la atención en al aspecto de la dinámica que nos obligará a considerar las técnicas de grabación, el espacio en el cual se realizó el registro, la marca del instrumento y el tipo de tecnología utilizado para la edición, producción y remasterización.

También, queda pendiente un estudio exhaustivo de las cuestiones musicológicas comentadas en los folletos de los discos, que sea sustentado en técnicas de análisis de textos propias de la filología. Creemos que la contribución musicológica es necesaria para guiar los escritos de los críticos que, como hemos observado, en general están al tanto de los últimos descubrimientos biográficos al momento de escribir sus críticas y sus notas para folletos discográficos, los cuales a su vez influyen en el melómano. En ese sentido, la comunidad musicológica es la responsable de dar una buena promoción a sus músicos dentro y fuera de España y, una manera de hacerlo, es dedicar primero la atención a composiciones reconocidas pues, es a través de un análisis minucioso de obras que gozan del favor de los teóricos, de los intérpretes y del público que se puede motivar una mayor difusión del repertorio nacional dentro y fuera de las fronteras españolas. Con ello, se podrá promocionar la música hispana en el ámbito mundial, lo que a su vez retribuirá en una mayor aceptación del repertorio contemporáneo ibérico.

Por último, habría que decir que esta tesis doctoral es un estudio actualizado y esperamos que sirva de base para trabajos futuros similares, los cuales aumentarán conforme pase el tiempo pues vemos que la relevancia del

registro sonoro y su análisis sistemático ha cobrado fuerza en la primera década del siglo XXI y prevemos que su auge se multiplicará en los estudios interdisciplinarios dentro de la propia universidad española en los años por venir.

POSTULADOS Y RECOMENDACIONES

Una de las aportaciones de esta tesis es que la metodología interdisciplinaria desarrollada puede ser aplicada a las grabaciones de otros compositores. Por ello, en este apartado se ofrece un repaso de los principales postulados teóricos desde los cuales partimos y algunas recomendaciones que consideramos importantes para la adecuada publicación de discos y para poder realizar una investigación discográfica correcta.

En relación con la grabación sonora

En primer lugar, es importante señalar que la grabación sonora constituye un cambio de paradigma que permitió a la música quedar registrada en un medio físico acústico y, en consecuencia, la tecnología de grabación ha transformado de manera radical la producción, difusión, circulación y recepción de la música. Esto se debe a que su aparición y comercialización permitieron al compositor, en caso necesario, prescindir del ejecutante; al músico-intérprete dejar constancia material de su trabajo y, a la música de tradición oral sobrevivir sin necesidad de una partitura de por medio. Además, la grabación sonora ha cobrado vital importancia debido al alto número y variedad de registros disponibles en la actualidad a escala mundial y ello constituye un legado importante de documentos pendientes de ser estudiados por los musicólogos.

En segundo lugar, consideramos que la grabación sonora comercial es un producto, un documento y un objeto acústico-musical. Por ello, proponemos que su estudio musicológico sea dividido en cinco campos generales: *a)* catalogación, *b)* carátula, *c)* onda sonora, *d)* folleto y *e)* aspectos complementarios. La disposición de estos campos permite una comprensión gradual del objeto de estudio y cada uno de estos elementos puede ser abordado sistemáticamente de forma cualitativa y cuantitativa. De manera complementaria, defendemos una perspectiva global donde se escuche a todos los sujetos involucrados en el proceso de comunicación concerniente al mundo discográfico. Esa visión nonágona incluye la opinión de los siguientes agentes: compositor, intérprete, musicólogo, discólogo, ingeniero de sonido, editor musical, compañía discográfica, crítico y audiófilo.

En tercer lugar, se debe tener en cuenta que existen tres momentos donde el registro sonoro puede haber sido alterado o condicionado y es necesario familiarizarse con la problemática circundante a las etapas de producción, difusión y recepción. Asimismo, hay que saber que a través del siglo XX se utilizaron distintas tecnologías de grabación y se comercializaron diversos soportes sonoros, todos ellos han pasado por las fases de crecimiento, madurez y declinación y cada uno tiene sus limitantes, ventajas y protocolos propios. En definitiva, ello influye en la música que se produce y escucha; por tanto, antes de emprender un estudio discográfico sistemático y riguroso, se recomienda adquirir conocimientos sobre

la tecnología de grabación. En ese sentido, el estudioso informado tiene la última palabra al calibrar el grado de influencia y debe realizar una valoración previa al análisis propiamente dicho para decidir si esos influjos afectan en mayor o menor medida su investigación. Además, es recomendable documentar cualquier excepción encontrada en relación con un grupo de registros analizados.

Al contrastar un conjunto de grabaciones, una primera posibilidad es realizar un estudio a un nivel horizontal, es decir, de versiones sonoras contemporáneas ya que, ellas presentarán una producción similar (mismo soporte, tecnología, sello y/o ingeniero de sonido) y, por tanto, existe un riesgo menor de que algunos factores extramusicales y de producción pudieran afectar la valoración de los parámetros musicales a comparar. Una segunda táctica es efectuar un contraste en sentido vertical; sin embargo, comparar registros sonoros producidos en diferentes soportes y formatos puede ocasionar un peligroso desvío en la evaluación musicológica especialmente si se desconocen las características, cualidades y defectos de cada soporte sonoro. La tercera estrategia es estudiar un grupo de versiones sonoras de manera fragmentada agrupándolas por formato. Ello restringe en alto grado la posibilidad de que cuestiones tecnológicas influyan en la valoración de la interpretación musical.

Por otro lado, una manera de llegar a conocer los registros sonoros de una obra es hacer un monitoreo continuo de los sitios Web especializados en subastas, como puede ser eBay. A través de ellos es posible descubrir la carátula y las referencias sobre algunas grabaciones desconocidas. Es importante copiar la información de los anuncios de compraventa e incluirlos en una base de datos ya que, por lo general, éstos desaparecen después de terminada la subasta y con ellos, el vestigio electrónico de la existencia de un disco. Dichas fuentes deben ser documentadas y guardadas como referencia pues, en ciertos casos, es la única forma para demostrar la producción de cierta edición de una grabación.

La edición de la partitura es un dato técnico que debería aparecer con mayor frecuencia en la referencia textual de una grabación ya que, ello permitiría contrastar la versión sonora con el texto musical y juzgar apropiadamente la interpretación. Asimismo, es posible establecer un escenario común en el cual se puedan comparar las distintas lecturas que realizan el intérprete, el crítico y el musicólogo del texto creado por el compositor.

Por último, es necesario que las discográficas identifiquen correctamente las grabaciones que producen pues ello permitirá una mejor distribución. Además, es urgente encontrar un nuevo ISO que defina los datos requeridos de una referencia para identificar claramente una grabación ya que, esto facilitará el depósito legal y la catalogación, así como el estudio realizado por el musicólogo.

En relación con el embalaje

La portada discográfica es un elemento intrínseco del producto y la carta de presentación de la grabación sonora que funciona como ‘señuelo’ para atraer la vista del comprador en el punto de venta. Esto se debe a que el melómano responde a la publicidad y la mercadotecnia, estrategias que deben ser utilizadas de forma inteligente por el diseñador y el sello discográfico. A veces, incluye un motivo pictórico asociado a un género musical y otras, es simbolizada por imágenes contemporáneas. De cualquier manera, las carátulas forman parte del imaginario unido a cierto tipo de repertorio. Por tanto, el musicólogo no debe

dejar de lado este componente al realizar una valoración general de un disco, ya que dicho elemento es determinante en la correcta difusión y adecuada recepción de un registro sonoro.

El respaldo que las compañías discográficas dan a una grabación varía considerablemente y ello se puede apreciar en el embalaje, ya que existen ejemplos con una burda carátula y un escueto texto que contrastan con otros que incluyen una publicidad inteligente, un folleto rico en información y material gráfico. Asimismo, existe una divergencia entre la edición original y las reediciones, es decir, hay elaboradas primeras ediciones que son reeditadas de una forma lamentable y otras, con una impresión inicial no tan afortunada que, en una reedición, presentan un embalaje más acorde con la calidad del material musical.

Dentro de un proyecto discográfico digital, lo ideal es tener una portada llamativa aunque coherente con la música que representa. Cuando el pianista aparece en la carátula es recomendable que la imagen sea de calidad y es preferible una fotografía de estudio a una capturada en exterior. De manera complementaria, la presencia del piano dentro del encuadre ayuda a situar rápidamente en contexto el tipo de repertorio que incluye la grabación. Además, es importante incluir material complementario descargable, ofrecer distintas cualidades del archivo digital (MP3, WMA y FLAC de 16 y 24 bits) y hacer disponible el álbum y las pistas sueltas a un precio competitivo, ya que estas acciones forman parte de una eficaz estrategia para generar la venta de archivos de música.

Por otro lado, es crucial que las ediciones físicas presenten un prolijo acabado en los materiales para que el discófilo se decida a comprar un nuevo registro. Además, es importante que el folleto contenga imágenes de calidad, un texto adecuado escrito de preferencia por un especialista en la música que incluye el disco, una corta biografía del intérprete y del compositor ya que, estos elementos “recompensan” al melómano que ha gastado su dinero en la versión física de una grabación y generan una buena recepción por parte de la crítica; esto origina mayores ventas. Por último, se recomienda utilizar la etiqueta movable cuando se tenga planeado exportar las grabaciones al continente asiático ya que este aditamento puede ser utilizado con efectividad para incrementar las ventas del repertorio español y ayudar a la industria nacional de música clásica a expandir sus horizontes.

De cualquier modo, la calidad de la carátula puede influir en la recepción de una grabación y ser un elemento que altere las ventas de un registro; por tanto, el sello debe ser cuidadoso y evitar elegir un motivo visual demasiado alejado al imaginario asociado a cierta música y, en caso de hacerlo, justificar muy bien tal decisión por medio de un diseño eficaz.

En relación con el análisis

La grabación sonora genera una nueva línea musicológica que puede ser estudiada en varios niveles tanto de manera cualitativa como cuantitativa. En ese sentido, la discología y la musicología empírica vienen a enriquecer la visión de la realidad musical actual. La combinación de un enfoque científico con una referencia musicológica abre un nuevo estado de objetividad dentro de la subjetividad afín a las humanidades, en ese sentido, la ciencia viene a auxiliar las lecturas históricas, interpretativas y musicales de los documentos sonoros al

ofrecer precisión y validación a los juicios que genera el musicólogo como reacción al mundo sonoro que le rodea.

Este tipo de enfoque viene a complementar la caja de herramientas disponibles para estudiar la música del siglo XX. Debido a que la investigación sobre la interpretación musical grabada se encuentra en una fase inicial exploratoria, se deben aprovechar las características naturales de los instrumentos para realizar los primeros análisis. Además, al efectuar un estudio sistemático, se recomienda trabajar con un grupo de grabaciones homogéneas para restringir el número de variables involucradas. Afortunadamente, la grabación comercial en CD es estable e idéntica cada vez que se reproduce y los recursos computacionales permiten realizar un análisis sistemático de los sonidos solidificados en ella. En ese sentido, los visualizadores de onda funcionan como instrumentos auxiliares y su verdadera aplicación en relación con el tiempo musical, es que permiten comparar versiones que el oído no puede discernir de una manera exacta y decirnos con precisión cuánto varían.

En este trabajo se comentaron, probaron y utilizaron algunos programas informáticos propios de la primera década del siglo XXI, los cuales funcionan como herramientas electrónicas y ayudan a realizar un análisis cuantitativo de un registro sonoro. Por un lado, el MAM player facilita la visualización de archivos MIDI con fines pedagógicos, el Space Toad MIDI Sequencer permite conocer los parámetros de una secuencia y el Pianola to MIDI 2 ayuda a transferir un rollo de pianola a un archivo MIDI. Por otro, el Acousmographe admite la anotación textual y la colocación de figuras sobre la representación de la onda sonora digital y ello sirve para efectuar un análisis visual de la música. Por último, a través del Sonic Visualiser es posible formalizar un estudio detallado de una pista de audio y funciona adecuadamente para abordar el examen del tiempo musical a un nivel micro. Estos programas informáticos tienen la ventaja de ser gratuitos y estamos seguros que estas herramientas mejorarán en sucesivas actualizaciones para permitir realizar un análisis comparativo de grandes volúmenes de data, así como anotaciones más complejas sobre las visualizaciones y los espectrogramas.

No obstante, un estudio empírico de la interpretación musical grabada requiere que el investigador cuente con conocimientos de estadística descriptiva para poder interpretar adecuadamente la data generada a través de los visualizadores de onda. Esto es importante, pues las conclusiones que se deriven de una lectura estarán supeditadas a una correcta observación de los informes estadísticos. En ese sentido, creemos que el músico acostumbrado a realizar un análisis formal y armónico de la música estará en condiciones de manejar, sin complicación, las herramientas de dicha ciencia después de haber asimilado las nociones básicas de esta rama de las matemáticas.

Dentro de la metodología propuesta, el *tempo* es el primer elemento que recomendamos estudiar al ser el pilar de la música sobre el que se apoyan los otros factores (dinámica y timbre). El tiempo musical se puede analizar tanto a nivel macro como micro y, en primer lugar, es preferible realizar un estudio seccionado por formatos antes de comparar grabaciones almacenadas en soportes sonoros distintos. Además, se debe ser cuidadoso al elegir un tiempo metronómico como representativo de una pieza pues, el que dos intérpretes empiecen a la misma velocidad y sus contornos se encuentren en los puntos de inflexión temática, no necesariamente significa que tendrán una modulación rítmica similar. Por consiguiente, recomendamos tomar los valores centrales de un

grupo de versiones como referencia y auxiliarse en el coeficiente de variación para distinguir aquellas interpretaciones parecidas.

El acoplamiento entre los visualizadores de onda y ciertos parámetros estadísticos permite una comparación objetiva de las pistas de audio y, gracias a nuestra propuesta metodológica, es posible decir exactamente en números reales las divergencias encontradas, aunque la desigualdad entre dos versiones sea mínima. Asimismo, la técnica desarrollada para relacionar las muestras de los extractos de audio con la duración total de la pieza tiene la ventaja de revelar algunas tendencias en relación con el *tempo*, aún sin analizar la totalidad del fragmento musical. El proceso requiere la creación de una matriz para observar el movimiento metronómico que los intérpretes realizaron en cada segmento analizado, para ello se utiliza un índice color-numérico que permite identificar los contornos temporales de cada pianista dentro del contexto grupal. El recurso de matrices de colores y la aplicación de la estadística descriptiva a los propósitos musicológicos, permiten descubrir interpretaciones que presentan patrones ocultos relacionados con el grupo y que sólo irrumpen al aplicar dicho procedimiento.

CONCLUSIONES

Resumiendo, en esta investigación se estudió un total de 54 grabaciones integrales, se contempló un conjunto de 125 portadas, se crearon las fichas biográficas de 47 pianistas, un índice que contiene 136 entradas discográficas y una base de datos específicamente diseñada para registros en CD. También, se analizaron 468 extractos provenientes de las pistas de audio de 39 grabaciones. Gracias a lo realizado podemos decir lo siguiente:

Iberia es una obra importante en el repertorio pianístico español e internacional del siglo XX. Sin embargo, la complejidad técnico-musical de esta obra, con una duración total de 84 minutos, ha ocasionado que sólo un reducido, pero selecto número de versiones integrales, se haya publicado en 60 años. No obstante, gracias a los esfuerzos discográficos de intérpretes de diversas nacionalidades, la idea de que esta composición es intocable empieza a menguar en las generaciones de jóvenes pianistas. En ese sentido, esperamos que este trabajo ayude a destacar los aportes de los sellos discográficos y de los pianistas, en relación con la difusión de esta colección de piezas y sirva como una primera memoria de lo que ha sido el legado sonoro de *Iberia* de Isaac Albéniz.

Este trabajo doctoral pone de manifiesto que la grabación sonora resulta ser un producto complejo donde convergen varios aspectos y, en el cual participan profesionales de distintos campos del arte. Las soluciones dadas por los intérpretes, los diseñadores, los autores de los folletos y los sellos discográficos, ofrecen una contribución de calidad dentro de sus posibilidades. Además, conforme se fue ampliando la oferta, las propuestas también se expandieron, en consecuencia, es posible afirmar que: *la diversidad es el eje transversal que ha motivado a las compañías discográficas y músicos a dejar constancia de una nueva versión, mientras que la originalidad dentro de lo común es la meta que mueve a los agentes de la cadena discográfica a intentar superarse los unos a los otros. En ese sentido, la grabación es tratada como un producto comercial que responde a las leyes de consumo y emplea un imaginario musical, visual y textual para producir un registro único.* Por tanto, su evaluación debe hacerse desde una

perspectiva multidisciplinar que distinga lo heterogéneo dentro de la homogeneidad, pues de esta manera se estará en condiciones de ofrecer una lectura adecuada de cada publicación discográfica y del lugar que ocupa dentro del contexto formado por grabaciones similares.

Asimismo, pensamos que cada uno de los elementos que conforman el registro sonoro tiene una función y contribuye al éxito de una grabación comercial. En ese sentido, la carátula es un espacio donde el diseñador y el artista gráfico intentan recrear la música que incluye el disco dentro de los estándares del sello discográfico y de la época. Además, la portada funciona como un medio de rescate de obras pictóricas que, a través del comercio de una grabación, vuelven a estar en circulación. Por su parte, el libreto constituye un foro donde coexiste la dicotomía entre los discursos romántico y académico, en el cual cada uno de ellos intenta perpetuar y proponer, respectivamente, ideas en relación con la obra, el compositor y el intérprete. Por último, la onda sonora permite que el pianista deje constancia de su personal lectura de la música y facilita que su registro se difunda y distribuya de una manera que era inimaginable antes de la aparición de la tecnología de grabación.

Además, consideramos que el registro sonoro es una ventana disponible al musicólogo del siglo XXI interesado en asomarse y obtener una perspectiva más completa de lo acontecido en el ámbito musical del siglo XX. No obstante, así como el disco comercial se ha ido adaptando a la aparición y actualización de la tecnología de grabación, del mismo modo, los mecanismos de análisis también se deben adaptar para aprovechar los recursos digitales actuales, como son los programas informáticos especializados, los sistemas de búsqueda de metadatos y el uso inteligente de Internet. Esperamos que este trabajo sirva para motivar a las generaciones venideras de jóvenes musicólogos que estén interesados en tratar la grabación sonora como objeto de estudio; asimismo, que valga de guía para aquellos teóricos, músicos y pianistas que quieran conocer sobre la producción, difusión, distribución y recepción de *Iberia*.

En síntesis, la tesis doctoral aboga por una metodología actualizada que se beneficie del uso de nuevos recursos, los cuales sirven para vislumbrar que el futuro de la investigación musicológica se perfila como una visión multidisciplinar en la que documentos, enfoques y técnicas diversas interactúan entre sí con el fin de promover una sinestesia favorable que permita percibir una nueva lectura del mundo que nos rodea.

MATERIAL COMPLEMENTARIO

BIBLIOGRAFÍA, APÉNDICES E ÍNDICES

BIBLIOGRAFÍA

Una gran cantidad de discos, en especial vinilos, están en manos de coleccionistas y no existe referencia bibliográfica, sonora o visual de ellos en los centros de conservación; por tanto, sitios de subasta como www.ebay.com y www.todocoleccion.net fueron utilizados como fuentes de información. A través de dichos portales electrónicos se obtuvieron datos e imágenes de un considerable número de registros sonoros estudiados en este trabajo de investigación. Asimismo, adquirí ciertas grabaciones por medio de estos sitios y participé en las subastas de algunas otras.

Sin embargo, es necesario advertir la corta presencia virtual de los anuncios de artículos subastados de forma electrónica, los cuales sólo son accesibles durante el tiempo que dura la compraventa, es decir, muchas grabaciones que antes de ser subastadas estaban en el anonimato, pasarán de nuevo al olvido al ser adquiridas, si no existe alguien que se encargue de registrar dicha transacción. Ello nos llevó a considerar una prioridad el recabar la mayor información posible de una grabación en su paso virtual por el ciberespacio mientras cambia de dueño.

Durante varios años he realizado una búsqueda persistente de registros sonoros de *Iberia* en Internet y, como resultado de ello, estos sitios de subastas han constituido una especie de biblioteca virtual donde he podido conocer portadas de discos que sería casi imposible de consultar de otra forma, esto con la intención de enriquecer este trabajo, especialmente la parte dedicada a las carátulas de dicha obra. Consideramos válida la incursión de estas imágenes en la tesis con fines de investigación, con el único requisito de que las referencias fueran citadas correctamente. En ese sentido, se sobreentiende que el copyright de los objetos en sí mismos pertenece a los propios sellos discográficos o las personas que trabajan para ellos, y cuando hemos podido encontrar el autor de la imagen original se indica en el texto. Sin embargo, la mayoría de las fotografías presentes en los anuncios de compraventa no tienen una referencia estandarizada. Esto implica que las imágenes subidas por los usuarios a los sitios Web de subasta electrónicos requieren de un tratamiento especial de cita, ya que la fotografía fue tomada por el propio vendedor del artículo sin preocuparse de asignar un título conveniente ni de citar el creador original de la representación visual. Para zanjar la cuestión, utilizamos tal cual el nombre que el usuario indicó al subir la imagen.

En el cuadro siguiente aparece el modelo y un ejemplo tomado de nuestro trabajo, con la intención de explicar el tipo de referencia bibliográfica que aplicamos de manera particular a las imágenes encontradas en estas páginas Web.

Modelo:

Primera parte de la cita: la referencia del documento original.

Frase que separa las dos partes de la cita: Referencia de la ilustración.

Segunda parte de la cita: Responsable principal (del anuncio). “Título (del anuncio)”, Localización geográfica del anunciante, Dirección electrónica del sitio Web, imagen: ‘nombre’, enlace, [fecha de consulta].

Ejemplo:

QUEROL, Leopoldo (int.), *Isaac Albéniz: Iberia, complete suite for piano (with Navarra)* [disco de 33 rpm], UK, London / Ducretet Thomson, DTL 93022/3, [1954]. Referencia de la ilustración: Momarecord, “Leopoldo Querol-Albeniz Iberia, Piano-Ducretet Thomson”, New York (US), www.ebay.com imagen: ‘\$(KGrHqEOKooE1z-8RvL)BNs)IdB(pQ~~_3’, <http://cgi.ebay.com/ws/eBayISAPI.dll?ViewItem&item=320689750928> [consulta: 29 abril 2011].

Tabla A-1 Ejemplo de cita de un anuncio de subasta

Creemos que la frase “Referencia de la ilustración” separa claramente las dos partes de esta cita compuesta, donde la primera parte identifica el disco a partir de la información contenida en nuestra discografía actualizada y, la segunda señala los datos que refieren al anuncio electrónico de subasta de un ejemplar de dicha grabación. En ese sentido, es importante decir que, dentro de la parte secundaria de la cita, el nombre que aparece como responsable, refiere en realidad al usuario de un sitio Web que crea un aviso para subastar o vender un artículo, por tanto se debe entender que únicamente es el autor del texto y de la fotografía incluida en dicho anuncio, más no del producto en sí.

Como regla general, se menciona siempre el día en que se consultó la fuente electrónica. No obstante, en ciertos casos, se incluye también la fecha de creación del anuncio que, dependiendo del sitio Web, puede quedar registrada en la página de modificación de cada aviso comercial, ya que esto ayuda a situar la primera fecha de publicación cuando se trata de artículos que son puestos en subasta en repetidas ocasiones.

Además, suele ocurrir que el usuario de estos sitios no se preocupa por incluir una fotografía de calidad ni editarla adecuadamente y, a veces, fue necesario recortar o editar la stampa digital subida por el usufructuario, cuando ello ocurre, lo indicamos en la cita por medio de la frase “imagen editada de”, en lugar de emplear sólo la palabra “imagen”.

Por último, al ser esta tesis un trabajo especializado sobre *Iberia* de Isaac Albéniz, se decidió que lo mejor era ordenar los documentos dentro de la bibliografía según el autor secundario, es decir, por intérprete, en el caso de las grabaciones; y por el nombre del editor cuando se trata de ediciones críticas de la partitura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A. F.-C., “Música. María Luisa López Vito y Blanca Uribe, primeros premios en el Concurso de Piano de Orense”, *ABC*, Madrid, 27/9/1967, p. 88.
- , “Rosa Sabater interpreta la *Iberia* albeniziana” [Discos], *ABC*, Madrid, 10/05/1969 (Blanco y negro), p. 98.
- A.M.C., “Los conciertos de la Orquesta Sinfónica”, *ABC*, Madrid, 30/10/1935, p. 56.
- , “Un nuevo pianista en la cultura de la música”, *ABC*, Madrid, 5/10/1929, p. 38.
- Afp., “Stanislas Bounine, ganador de la bienal Marguerite Long-Jaques”, *ABC*, Madrid, 29/11/1983, p. 74.
- ALARCÓN HERNÁNDEZ, Joana, et al, *Isaac Albéniz: artista i mecenes*, [Barcelona], Museu Diocesà de Barcelona, [2009].
- ALBÉNIZ, Isaac, *Iberia: 12 nouvelles “impressions” en quatre cahiers* [partitura], Madrid, Unión Musical Española, avant Casa Dotésio, [ca. 1918].
- “Alicia de Larrocha vuelve sin las partituras” [Noticiario Musical], *ABC*, Madrid, 11/08/1979, p. 32.
- ALLEN, Paul, “Publicity of recorded music”, en Thomas W. Hutchison; Amy Macy; Paul Allen, *Record label marketing*, Oxford, Focal Press, 2006.
- ANDANÍ, Juan José, *Hay tantas chicas en el mundo -- : iconografía femenina en el vinilo español de 1954 a 1990*, Lleida, Milenio, 2008.
- ANDRADE, Robert; MUÑOZ, Agustín; PÉREZ DE ARTEAGA, José Luis, “Claudio Arrau: el humanismo en el piano [Homenaje]” [entrevista], *Scherzo*, Año 1, n.º 3, Abril 1986, pp. 21-27.
- APARICI, Roberto; GARCÍA MATILLA, Agustín, *Lectura de imágenes en la era digital*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2008.
- ARGULLO, Rafael, et al., *Historia general del arte. El objeto artístico*, Madrid, Ediciones del Prado, 1996.
- ARMANDOZ, Norberto, “Instituto Murillo. *Iberia*, de Albéniz, por Leopoldo Querol. Primer concierto”, *ABC* (Edición de Andalucía [Sevilla]), 24/10/1952, p. 15.
- ARNAIZ, José Manuel, *Francisco de Goya, Cartones y tapices*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.
- ATHERTON, Nigel; CRABB, Steve, *Fotografía digital de la A a la Z*, (trad. Francesc Rosés), Barcelona, Omega, [2005]. Traducción de: *An Illustrated A-Z of Digital Photography*.
- AVIÑO, Xosé, *Albéniz [De la serie Conocer y reconocer la música de...]*, (dir. Roger Aliet), Madrid; Barcelona; México, Daimon, 1986.
- AYUNTAMIENTO DE LINARES, *20 años del concurso Ciudad de Linares “Marisa Montiel*, [Linares (Jaén)], Ayuntamiento de Linares, 2001.
- BACIERO, Antonio, *El genial Esteban Sánchez: recuerdos, reflexiones y documentos en torno al legendario pianista español del siglo XX*, Salamanca, Caja Duero, 2007.
- BADANES, Gonzalo, “Alicia de Larrocha: la profunda humanidad de una artista genial”, *Ritmo*, n.º 718, 2000, pp. 15-18.
- “Balance musical de 1952”, *ABC*, Sevilla, 1/1/1953, p. 37.
- BAÑUELOS CAPISTRÁN, Jacob, *Fotomontaje*, Madrid, Cátedra, 2008.
- BARQUERO, José Daniel; FERNÁNDEZ, Fernando, *Los secretos del protocolo, las relaciones públicas y la publicidad*, Valladolid, Lex Nova, 2007.

- BARTOK, Béla, “Préface du compositeur”, en *Mikrokosmos* [partitura], new definitive edition, London (etc.), Boosey & Hawkes, 1987.
- BAYTELMAN, Pola, *Chronological list and thematic catalog of his piano Works*, Detroit Studies en Music Bibliography, No. 72, Warren (Michigan), Harmonie Park Press, 1993.
- , *Chronological listing and thematic catalogue of his piano Works* [DMA], The University of Texas at Austin, Ann Arbor, University Microfilms International, 1990, [UMI number: 9116798].
- BERGADÀ ARMENGOL, Montserrat, “Les pianistes catalans à Paris entre 1875 et 1925: contribution à l’étude des relations musicales entre la France et l’Espagne” [Tesis Doctoral], Université François Rabelais de Tours, U.F.R. de Musique et Musicologie, 1997.
- BLADES, Víctor, “Reseña: Albéniz, Suite Iberia, Navarra. Luis Fernando Pérez, piano. Verso 2045 (2CD) DDD”, *Revista Opera actual*, Octubre 2007.
- BOWEN, José A., “La práctica de la interpretación frente al análisis de la interpretación: ¿por qué deben estudiar interpretación los intérpretes?”, *Quodlibet: revista de especialización musical*, Alcalá de Henares (Madrid), Aula de música de la Universidad de Alcalá : Fundación Caja de Madrid, N° 41, 2008, pp. 81-97.
- BOZAL, Valeriano, *Summa Artis*, vol. 36: Pintura y escultura española del siglo XX, 1900-1939, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
- BROWN, Clive, “El tempo en la música clásica y romántica (1750-1900)”. *Quodlibet: revista de especialización musical*, Alcalá de Henares (Madrid), Aula de música de la Universidad de Alcalá : Fundación Caja de Madrid, N° 43, 2009, pp. 17-51.
- BUCK MAST, Paul, *Style and structure in Iberia by Isaac Albéniz* [Tesis doctoral: PhD], Universidad de Rochester, Eastman School of Music, Ann Arbor, Xerox University Microfilms, 1974.
- BUSTAMANTE, Enrique; ZALLO, Ramón (coord.), *Las industrias culturales en España (grupos multimedia y transnacionales): Prensa, radio, TV, libro, cine, disco, publicidad*, Madrid, Ediciones Alkan, 1988.
- CABALLERO, Ernesto, “Eduardo Fernández: «marcarme objetivos es ponerme límites»” [Entrevista], *CD Compact*, N° 249, Año XXV, enero 2011, pp. 10-11.
- CABEZAS, Gus, *Las mejores portadas de discos*, Valencia, La Máscara, D.L. 1996.
- CALVER, Giles; BERGER, John, *¿Qué es el packaging?: sólo vemos lo que miramos. Mirar es elegir*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
- CAMELL, Jordi, “L’ensenyament de piano a Catalaunya”, Primera conferència de professorat de piano de Catalunya. *ESMUC* [Separata de la Revista Musical Catalana], N° 7, junio 2006, pp. 4-6.
- CAMPEDELLI, Marco, *Caligrafía y diseño gráfico*, (trad. Jacobo Krauel y Diana Arias), Barcelona, Linksbooks, 2010. Traducción de: *Calligrafia & disegno grafica*.
- CARBONELL, Xavier; GÁÑEZ, Joaquín, *Gracias por la música: portadas de CD y cassette hechas en casa*, [Bilbao], Belleza Infinita, 2004.
- CARMONA, José Carlos, *Criterios de interpretación musical: el debate sobre la reconstrucción histórica*. Málaga, Maestro, 2006.
- CARSON, Paul, *Early interpretation of Debussy’s piano music* [Tesis doctoral: DMA], Boston University, School of Music, Ann Arbor, University Microfilms International, 1998, [UMI number: 9828247].

- CASANOVA OLIVA, Ana V., “Echániz Justiniani, José”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, (dir. y coord. Emilio Casares Rodicio), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, v. 4, p. 582.
- CASARES RODICIO, Emilio (dir. y coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, (dir. adj. José López-Caló, Ismael Fernández de la Cuesta; sec. téc. María Luz González Peña), 10 v. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002.
- CHIANTORE, Luca, *Historia de la técnica pianística: un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-Technik*, Madrid, Alianza, 2001.
- CHIJIIWA, Hideaki, *Color harmony: a guide to creative color combinations*, (trad. del japonés al inglés por Keiko Nakamura), Rockport, Massachusetts: Rockport Publishers, 1987.
- “Ciclo en el Ramiro de Maeztu”, *ABC*, Madrid, 30/4/1952, p. 23.
- CLARK, Walter Aaron, *Isaac Albéniz: a guide to research*, New York, Garland Publishing, 1998.
- , *Isaac Albéniz: portrait of a romantic*, Oxford [etc.], Oxford University Press, 1999.
- , *Isaac Albéniz: retrato de un romántico*, (trad. Paul Silles), Madrid, Turner, 2002. Traducción de: *Isaac Albéniz: portrait of a romantic*.
- , “Selectec bibliography/discography of recent research on Albéniz, 1994-2009”, en *Antes de “Iberia”, de Masarnau a Albéniz*. Actas del Symposium FIMTE 2008. (eds. Luisa Morales; Walter A. Clark), (colab. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía), Almería, Leal, 2009.
- CLARKE, Eric; COOK, Nicholas (eds.), *Empirical musicology: aims, methods, prospects*, Oxford; New York, Oxford university press, 2004.
- CLARKE, Erik, “Escuchar la interpretación”, en John Rink (ed.), *La interpretación musical*, (trad. Barbara Zirman), Madrid, Alianza Editorial, 2006. Traducción de: *Musical Performance: A guide to Understanding*.
- CLEMENTE GAVILÁN, Luis, *Kitsch y flamenco*, Sevilla, Lapislázuli, 2009.
- CLOUGH, Francis F., y Cuming, G. J., *The world's encyclopædia of recorded music*, London, Sidgwick & Jackson, in association with the Decca Record Corp., and in the U.S.A., the London Gramophone Corp., [1952].
- COLLET, Henri, *Albéniz y Granados*, (trad. Pedro Labrousse), Buenos Aires, Grandes Biografías, [1943].
- COLYER, Martin, *Como encargar ilustraciones*, (versión castellana de Eugeni Rosell i Miralles), Barcelona, Gustavo Gili, [1994]. Colección: Manuales de diseño. Traducción de: *Commissioning Illustration*.
- COOK, Nicholas, “Copyright and recordings”, en *The Cambridge companion to recorded music*, (eds. Nicholas Cook; Eric Clarke; Daniel Leech-Wilkinson; John Rink), Cambridge; New York, Cambridge University Press, 2009, pp. 208-209.
- COOK, Nicholas; CLARKE, Erik; LEECH-WILKINSON, Daniel; RINK, John, *The Cambridge companion to recorded music*, Cambridge; New York, Cambridge University Press, 2009.
- CORTÉS I MIR, Francesc, “Torra Pórtulas, Enrique”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, (dir. y coord. Emilio Casares Rodicio), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, v. 10, p. 373.

- CORTIZO, M^a Encina, “González Hernández, Guillermo”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, (dir. y coord. Emilio Casares Rodicio), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, v. 5, p. 773.
- COSSU, Matte, *1.000 trucos para diseñadores gráficos. 100 creativos nos develan sus secretos*, Barcelona, Promopress, 2010.
- CREUS, C., El trimestre musical en Figueras, [*Revista de Girona*, Diputación de Girona, ¿1960?]
- D.A.W.M., “It was a rare treat to hear [...]”, *Daily Telegraph*, London, 22/6/1973.
- DAHL, Per, “Jeg elsker dig! Lytterens argument” [¡Te amo! El argumento del escucha] [Tesis doctoral: Ph.D], University of Stavanger, 2006.
- DAY, Timothy, *Un siglo de música grabada*, (trad. M.^a Jesús Mateo), Madrid, Alianza musical, 2002. Traducción de: *A Century of Recorded Music: Listening to Musical History*, Yale, University Press, 2000.
- DEAN, Roger; HOWELLS, David (comp.), *Album cover album*, v. 3, (textos Colin Greenland; Bob Fisher; coord. Karen Bromley.), Limsfield (UK), Dragon's World, 1984.
- , *Album cover album*, v. 4, Omnibus Edition, (textos: Dominy Hamilton, Colin Greenland, Bob Fisher), Limsfield (UK), Dragon's World, 1987.
- DEARLING, Robert & Celia, *The Guinness book of recorded sound*, Middlesex, Guinness Superlatives Ltd, 1984.
- DESCHAUSSEÉES, Monique, *El intérprete y la música*, (trad. Rita Torrás), Madrid, Riap, 2009.
- DEUTSCH, Diana (ed.), *The psychology of music*, 2^a ed., San Diego, Academic Press, 1999.
- DEVANEY, Johanna (rev.), “E. Clark; N. Cook, *Empirical musicology: aims, methods, prospects*”, en *Current musicology*, Columbia University, Department of music, 79-80, spring&fall 2005.
- DÍAZ OLAYA, Ana María, *Marisa Montiel: una vida dedicada a la música*, Brenes, Muñoz Moya, 2006.
- DIEGO, Gerardo, “Chopin y Querol”, *ABC*, Madrid, 20/04/1947, p. 11.
- DIFONZO, Nick, *The worst album covers ever*, [n.l.], Barnes&Noble Books, 2004.
- DINI, Jesús, “Alicia de Larrocha en el recuerdo”, *CD compact: música clásica y alta fidelidad*, N° 236, año XXIII, 2009, p. 19.
- DUPONT, Luc, *1.001 trucos publicitarios*, (trad. y adap. Jordi Colobrans Delgado), Barcelona, Robinbook, 2004.
- DUTTON, Denis, “Shoot the piano player”, *New York Times*, 26/2/2007.
- “Eduardo Fernández: minuciosa Iberia” [Reportaje], *Variaciones*, nov 2010, 62, pp. 28-30.
- EISEMAN, Leatrice, *Pantone® Guide to communicating with color*, Sarasota (Florida), Graftix press, 2000.
- EPSTEIN, David, *Shaping time: music, the brain, and performance*, New York, Schirmer Books, 1995.
- ERICSON, Raymond, “Lyricism at piano displayed by Aybar”, *The New York Times*, New York, 13/11/1971, p.23.
- “Espectáculos, La semana”, *ABC*, Madrid, 20/12/1992, p. 111.
- F. C., “Recital de José Falgarona en el Palacio de la música”, *ABC*, Madrid, 15/5/1957, p. 67.
- FALLA, Manuel de, *Escritos sobre música y músicos. Debussy, Wagner, Canto Hondo*, 3 ed. ampliada, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.

- FAN, Wei-Tsu, *Variant performance of Franz Liszt's piano music in early recordings: a historical perspective on textual alterations* [Tesis Doctoral: Ph.D], Northwestern University, Evanston, Illinois, Ann Arbor, University Microfilms International, 1991, 2 vols., [UMI number: 9213441].
- F-C., "Blanca Uribe en los «Lunes de Radio Nacional»", *ABC*, Madrid, 27/4/1974. p. 90.
- FERNÁNDEZ, Lluís, *Guateques, tocatas y discos: una historia de la música pop de 1954 a 1970*, Madrid, Aguilar, 2004.
- FERNÁNDEZ DE LARRINOA, Rafael, "Albéniz: Iberia. Eduardo Fernández, piano. Wagner DDD 529807612. 2010", *Audio Clásica*, Año XIII, Vol. 163, p. 193.
- FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo, (dir.); *Catálogo de discos de 78 y 80 r.p.m. en el Centro de Documentación Musical de Andalucía*, (cat. Beatriz de Miguel Albarracín), [Sevilla], Consejería de Cultura, 1995.
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio, "Adiós a Leopoldo Querol", *ABC*, Madrid, 1/9/1985, p. 71.
- , "Larrocha y de la Calle, Alicia de", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, (dir. y coord. Emilio Casares Rodicio), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, v. 6, pp. 767-768.
- FERRAND, Manuel I., "Esteban Sánchez, la vuelta del gran maestro", *ABC* (Sevilla), 22/06/1992, p. 63. [ABC 92, diario de la Expo].
- FONT BATALLÉ, Montserrat, "Blanche Selva y la *premieré* de *Iberia* en París: del virtuosismo francés al andalucismo", en *Antes de "Iberia", de Masarnau a Albéniz*, Actas del Symposium FIMTE 2008. (eds. Luisa Morales; Walter A. Clark), (colab. Centro de Documentación Musical de Andalucía), Almería, Leal, 2009, pp. 183-197.
- FORBES, Elliot (ed.), *Thayer's life of Beethoven*, ed. rev., Princeton, N.J., Princeton University Press, 1967, v. 2.
- FOREMAN, Lewis, *Systematic discography*, London, Clive Bingley, 1974.
- FRANCO, Enrique (ed.), *Albéniz y su tiempo*, [Exposición], Madrid, Fundación Isaac Albéniz, 1990.
- FREEMAN, Linton; Alan Merrian, "Statistical classification in anthropology: an application in ethnomusicology", en *The garland collection of important ethnomusicological articles in seven volumen*. (ed. Kay Kaufman), New York, Garland Publishing, 1990.
- FRITZ, Simon, "Going critical: writing about recordings", en *The Cambridge companion to recorded music*, (eds. Nicholas Cook; Eric Clarke; Daniel Leech-Wilkinson; John Rink), Cambridge; New York, Cambridge University Press, 2009.
- FUNDACIÓN ISAAC ALBÉNIZ, "Rubinstein y tres compositores españoles: Isaac Albéniz, en *Rubinstein y España*, Exposición homenaje a Arturo Rubinstein organizada por el IX Concurso internacional de piano Paloma O'Shea, Madrid, Turner libros, 1987.
- GALBIS LÓPEZ, Vicente, "Querol Roso, Leopoldo", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, (dir. y coord. Emilio Casares Rodicio), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, v. 8, p. 1037.
- GALLEGO CUADRADO, M^a Pilar, "Introducción", en *Catálogo de discos de 78 rpm. en la Biblioteca Nacional*, (dirs. Nieves Iglesias Martínez; Pilar Gallego Cuadrado), Madrid, Ministerio de Cultura, 1998.

- GARCÍA IBÁÑEZ, Conchita, *Exposición Itinerante del Libro y del Fonograma, Catálogo de fonogramas*, [Ministerio de Cultura], Madrid, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1980.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Paula, “El epistolario Albéniz-Malats. El estreno de *Iberia* en España”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Madrid, ICMMU, vol. 17, 2009, pp. 154-193.
- GELATT, Roland, *The fabulous phonograph: from Edison to stereo*, ed. rev., New York:, Appleton-century, 1965.
- GUERRA Y ALARCÓN, Antonio, *Issac Albéniz: notas crítico-biográficas de tan eminente pianista*, Madrid, Tipografía del Hospicio, 1886. Reimpreso en: Enrique Franco (ed.), *Albéniz y su tiempo*, Madrid, Fundación Isaac Albéniz, 1990.
- GÉRTRUDIX BARRIO, Manuel, *Música, narración y medios audiovisuales*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003.
- GERTSCH, Norbert (ed.), *Albéniz: Iberia. Erstes Heft* [partitura], ed. Urtext, Munich, G. Henle Verlag, 2002.
- GILL, Dominic; TIMBRELL, Charles, “Ciccolini, Aldo”, en *The new Grove dictionary of music and musicians*, (ed. Stanley Sadie; exec. ed. John Tyrrell), 2nd ed., New York, Grove; London, MacMillan, 2002, v. 5, p. 833.
- GÓMEZ ALONSO, Rafael, *Análisis de la imagen: estética audivisual*, Madrid, Laberinto, 2001.
- GÓMEZ GUTIÉRREZ, Emilia, *Tonal description of music audio signals* [Tesis doctoral], Universitat Pompeu Fabra, Department of Technology, [Barcelona], 2006. Disponible en: <http://www.iaa.upf.es/~egomez/thesis/>.
- GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto, “Albéniz: Iberia, R. Torres Pardo (piano), Glossa (Diverdi)”, *ABC* [cultural], M. Discos, Madrid, 22/4/2006, p. 59.
- GONZÁLEZ MIRA, Pedro, “La música como estado de ánimo” [Entrevista], *Ritmo*, Nº 837, enero 2011, Año LXXXII, pp. 12-15.
- GONZÁLEZ NÚÑEZ, Félix, *La sangre en el arte*, Barcelona, Grupo Ars XXI de comunicación, [2007].
- GONZÁLEZ, Guillermo (ed.), *Iberia* (Isaac Albéniz) [Revisión integral; ediciones: facsímil, urtext y revisada], Madrid, Editorial de Música Española Contemporánea: Española de Ediciones Musicales Schott, 1998.
- , *Iberia*, ed. rev. [Vol. III]. Madrid [etc], Editorial de Música Española Contemporánea: Española de Ediciones Musicales Schott, 1998.
- GORDON, Bob; GORDON, Maggie (eds.), *Manual de diseño gráfico digital* (trad. Darío Jiménez), Barcelona, Gustavo Gili, 2007. Traducción de: The complete guide to digital graphic design.
- GREIFF, Hualmar de, “Uribe Espitia, Blanca”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, (dir. y coord. Emilio Casares Rodicio), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, v. 10, p. 583.
- GRIFFITHS, Paul, “Helffer, Claude”, en *The new Grove dictionary of music and musicians*, (ed. Stanley Sadie; exec. ed. John Tyrrell), 2nd ed., New York, Grove; London, MacMillan, 2002, v. 11, p. 399.
- GUILLÉN, Carlos, “José María Pinzolas. El arte del piano”, *Ritmo*, nº 738, 2002, pp. 19-21.
- HAMILTON, Dominy, “Introduction”, en Roger Dean; David Howells (comp.), *Album cover album*. v. 4, Omnibus Edition, (textos: Dominy Hamilton, Colin Greenland, Bob Fisher), Limpsfield (UK), Dragon's World, 1987.

- HEDGECOE, John, *Cómo hacer buenas fotografías. Elementos esenciales, técnicas de composición y aspectos técnicos* (trad. Francisco Roses Martínez), Barcelona, Blume, 2003. Traducción de: *How to take great photographs*.
- HELFFER, Claude, *Quinze analyses musicales, de Bach à Manoury*, Ginebra, Editions Contrechamps, 2000.
- HELLER, Eva, *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, 1.^a ed. 8.^a tirada, (trad. Joaquín Chamorro Mielke; rev. tec. María García Freire) Barcelona, Gustavo Gili, 2007. Traducción de: *Wie Farben and Gefühl und Verstand wirken*.
- HENAHAL, Donal, "They're mad about Alicia" (Ellos están locos acerca de Alicia), *The New York Times*, Jul 18 1976, p. 155. Proquest Historical Newspapers The New York Times (1851-2007) [Database].
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio, *Teoría y práctica del comentario literario*. Cádiz, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1996.
- HERRERO, Concha, "La Real Fábrica de Tapices y Francisco de Goya", en *Tapices y Cartones de Goya*, Madrid, Lunwerg editores, 1996. Participan también la Editorial Patrimonio Nacional y la Sociedad Estatal Goya 96.
- HINSON, Maurice (ed.), *Antologhy of impressionistic piano music with performances practices* [Libro + DVD], [n.l.], Alfred Publishing Company, 2004.
- HISEKI, Hisako (ed.), *Isaac Albéniz: Iberia* [partitura], (supervision: Alicia de Larrocha), Japan, Kataribe Bunco, GA Tap Co., [s.a.].
- "Hoy, ingreso de Leopoldo Querol en la Academia de San Frenando", *ABC*, Madrid, 12/11/1972, p. 56.
- HUGHES, Robert, *Goya*, (trad. Caspar Hodgkinson y Visctoria Malet.), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004. Traducción de: *Goya*.
- HUTCHISON, Tom; MACY, Amy; ALLEN, Paul, *Record label marketing*, Oxford, Focal Press, 2006.
- IBERNÍ, Luis G., "De viva voz. Jean François Heisser: «para divulgar la música de un país es fundamental que la toquen intérpretes extranjeros»" [Entrevista], Oviedo, *ABC* (Cultura, Madrid), 6/6/1997, p. 50.
- , "Orozco, Rafael", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, (dir. y coord. Emilio Casares Rodicio), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, v. 8, p. 191.
- IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves; GALLEGO CUADRADO, M.^a Pilar (dir.), *Catálogo de discos de 78 rpm en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988.
- IGLESIAS, Antonio (rev.), *Iberia: 12 nuevas impresiones en cuatro cuadernos* [partitura], Madrid, Alpuerto, 1993.
- , *Isaac Albéniz: su obra para piano*, 2 vols., Madrid, Alpuerto, 1987.
- "Imposición de condecoraciones", *ABC*, Madrid, 18/12/1966, p. 77.
- INSTITUT FRANÇAIS d'Amérique latine, *Bulletin de l'I.F.A.L.*, México, 1945, pp. 197-198.
- INSTITUT VALENCIÀ d'Art Modern, *Jazz gráfico: diseño y fotografía en el disco de jazz 1940-1968* [exposición, Valencia], IVAM Centre Julio González, 14 enero - 28 marzo 1999, Valencia, IVAM, Centre Julio González, 1998.
- J. L. R., "Entrevista con Rafael Orozco", *ABC* [Cultural], Madrid, 26/11/1993, p. 3 y pp. 44-45.
- JOAQUIM, Paulo, *Funk & soul covers*, (ed. Julius Wiedemann), Köln, Taschen, 2010.

- JOHNSON, Peter, "El legado de las grabaciones", en John Rink (ed.), *La interpretación musical*, (trad. Barbara Zirman), Madrid, Alianza Editorial, 2006.
- Julio Romero de Torres [exposición] Sala BBK, 7 de octubre de 2002 - 26 de enero de 2003, (textos Lily Litvak, Mercedes Valverde), Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2002.
- KALFA, Jacqueline, "Inspiration hispanique et écriture pianistique dans Iberia d'Isaac Albéniz" [Tesis de tercer ciclo], Universidad de Paris-Sorbona, 1980.
- KALFA, Jacqueline; IGLESIAS, Antonio, "Albéniz Pascual, Isaac Manuel", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, (dir. y coord. Emilio Casares Rodicio), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, v. 1, pp. 188-201.
- KINER, Larry, *The Rudy Valle discography*, (prol. Rudy Thielemann), Westport; London, Greenwood Press, 1985.
- KYUNG-AE, Lee, *A comparative study of Claude Debussy's piano music scores and his own piano playing of selections from his Welte-Mignon recordings of 1912* [Tesis doctoral: DMA], The University of Texas at Austin, Faculty of Graduated School, Ann Arbor, University Microfilms International, 2001, [UMI number: 3035961].
- "La «Suite Iberia» por Leopoldo Querol", *ABC*, Madrid, 19/2/1942, p. 15.
- LAPLANE, Gabriel, *Albéniz. Su vida y su obra* (prol. Francis Poulenc; epil. Federico Sopena; apéndice discográfico, Antonio Odriozola), (trad. Bernabé Herrero y Alberto de Michelena), Barcelona, Noguer, 1958. Traducción de: *Albeniz: sa vie, son œuvre*.
- LATHROP, Tad, *This business of music marketing & promotion*, ed. actualizada, New York, Billboard books, 2003.
- LEBRECHT, Norbert, "Pensando en Alicia", en Emili Blasco: "Necrología: Alicia de Larrocha", *Scherzo*, Año XXIV Nº 246, noviembre 2009, pp. 8-9.
- LEBRECHT, Norman, "Se vende Abbey Road", *Scherzo*, Año XXV, Nº 25, abril 2010, p. 152.
- "Leopoldo Querol Roso [esquela]", *ABC*, Madrid, 4/9/1985, p. 81.
- "Leopoldo Querol, académico de Bellas Artes de San Fernando", *ABC*, Madrid, 23/11/1971, p. 56.
- "Leopoldo Querol, correspondiente en Córdoba y Sevilla", *ABC*, Madrid, 20/6/1976, p. 63.
- LEVITIN, Daniel J. (rev.), "D. Deutsch: *The psychology of music*", en *Music Perception*, 16(4), Summer, 1999.
- LIBRARY OF CONGRESS, *Music and phonorecords, 1960*, Library of congress catalog: A cumulative list of Works represented by Library of Congress printed cards, Washington, 1961, p. 3.
- LIPSCOMB, Jeffrey J., "Albéniz: 'Iberia,' 'Recuerdas de viaje,' 'España,' 'Seis hojas de álbum,' 'Suite española,' 'Piano Sonata No. 5.' Esteban Sánchez (pn) · BRILLIANT 92398 (3 CDs: 219:27)", *Fanfare: the magazine for serious collectors*, 29:2, Noviembre-Diciembre 2005.
- LITVAK, Lily, *Romero de Torres*, Madrid, Sociedad Editorial Electa España, 1999.
- LLORENS CISTERÓ, José M., "Notas inéditas sobre el virtuosismo de Isaac Albéniz y su producción pianística", *Anuario Musical*, vol. 14, 1959, pp. 91-113.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, María, *La imagen de la mujer en la pintura española 1890-1914*, Madrid, Machado libros, 2006.

- LÓPEZ LERDO DE TEJADA, Fernando, "4 homenajes a Isaac Albéniz. Fuera de la crónica de Madrid". *Ritmo*, nº 311, junio 1960, pp. 4-5.
- LOPPERT, Max; DUCHEN, Jessica, "Orozco, Rafael", en *The new Grove dictionary of music and musicians*, (ed. Stanley Sadie; exec. ed. John Tyrrell), 2nd ed., New York, Grove; London, MacMillan, 2002, v. 18, p. 749.
- MACIAS, Álvaro, "Otra «Iberia»", *ABC*, Madrid, [ABC de la música: discos], 25/9/1992. p. 51.
- MAFOKOZI, Joseph, *Introducción a la estadística para gente de letras*, Madrid, Editorial CCS, 2009.
- MARCADÉ, Bernard, et al., *Vinilos eros: la historia del erotismo a través de 60 años de vinilo*, Barcelona, Somoslibros, 2009.
- MARCO, Tomás, "prólogo" en Fátima Miranda Recojo, *La fonoteca*, 2.^a ed., [Fundación Germán Sánchez Ruipérez], Madrid, Pirámide, 1990.
- MARMONNIER, Christian, *Vinilos Cómic*, Barcelona, Somoslibros, 2009.
- MARMORSTEIN, Gary, *The Label: The history of Columbia Records*, New York, Thunder's Mouth Press, 2007.
- MARTÍNEZ BURGOS, Manuel, *Isaac Albéniz: la armonía en las composiciones de madurez para piano solo como síntesis de procesos tonales y modales* [Tesis doctoral], Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Música, Madrid, 2004, [2005, número UMI: 3148054].
- MARTLAND, Peter, *Since records began: EMI, the first 100 years*, (ed. Ruth Edge), London, B. T. Batsford, 1997.
- MARZAL FELICI, Javier, *Cómo se lee una fotografía*, Madrid, Cátedra, 2007.
- MAST, Paul Buck, *Style and structure in Iberia by Isaac Albéniz* [Tesis doctoral, Ph.D], Universidad de Rochester, Eastman School of Music, Ann Arbor, Xerox University Microfilms, 1974.
- MELÉNDEZ-HADDAD, Pablo, "Al fin un museo para Albéniz", *ABC* (cultural), Madrid, 17/4/1999, p. 49.
- MELLERS, Wilfrid, "Present and past: intermediaries and interpreters", en John Paynter, et al. (eds.), *Companion to contemporary musical thought*, London; New York, Routledge, 1992.
- MENDOZA, Cristina, *Ramón Casas. Retratos al carbón*, [Colección del Gabinete de Dibujos y Grabados del Museu Nacional d'Art de Catalunya], Barcelona, AUSA, 1995.
- MIRANDA RECOJO, Fátima, *La fonoteca*, 2.^a ed., [Fundación Germán Sánchez Ruipérez], Madrid, Pirámide, 1990.
- MIRZOEFF, Nicholas, *Una introducción a la cultura visual*, (trad. Paula García Segura), Barcelona, Paidós Ibérica, 2003. Traducción de: *An introduction to visual culture*.
- MONGONERY, Scott L., *The moon and the Western imagination*, Tucson (Texas), the University of Arizona press, 1999.
- MONTAÑÉS, Fernando; BARSA, Mikel, *Historia iconográfica de la música en la publicidad*, Madrid, Fundación Autor, 2006.
- MORAGAS, Rafael, "Epistolario inédito de Isaac Albéniz", *Música*, 1938, pp. 38-44.
- MORALES Y MARÍN, José Luis, *Goya, catálogo de la pintura* [Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, Zaragoza], Madrid, Alpuerto, 1994.
- MORGAN, Johnny; WARDLE, Ben, *The Art of the LP: classic album covers 1955-1995*, New York; London, Sterling Lewes, GMC Distribution, 2010.

- MORODER, Giorgio; BENEDETTI, Alessandro (intrd.), *Extraordinary records = Außergewöhnliche Schallplatten = Disques extraordinaires*, records from the collections of Alessandro Benedetti and Peter Bastine, Köln; London, Taschen, 2009.
- MORRISON, Bryce, "Jones, Martin", en *The new Grove dictionary of music and musicians*, (ed. Stanley Sadie; exec. ed. John Tyrrell), 2nd ed., New York, Grove; London, MacMillan, 2002, v. 13, p. 195.
- , "Larrocha (y de la Calle), Alicia de", en *The new Grove dictionary of music and musicians*, (ed. Stanley Sadie; exec. ed. John Tyrrell), 2nd ed., New York, Grove; London, MacMillan, 2002, v. 14, p. 277.
- , "Pizarro, Artur", en *The new Grove dictionary of music and musicians*, (ed. Stanley Sadie; exec. ed. John Tyrrell), 2nd ed., New York, Grove; London, MacMillan, 2002, v. 19, p. 818.
- MUÑOZ, Isabel (fot.), *Isabel Muñoz*, (textos, Christian Caujolle; trad. Richard Connahay), Biblioteca Photobolsillo, Madrid, La Fábrica, D.L. 2007.
- MUÑOZ, Isabel (fot.); Jaques Durand (texto), *Flamenco*, Paris, Plume, 1993.
- NEGUS, Keith, *Los géneros musicales y la cultura de las multinationales*, (trad. Estela Gutiérrez Torres), Barcelona, Paidós Ibérica, 2005. Traducción de: *Music Genres and Corporate Cultures*.
- NELSON, Amy, *Music for the revolution: musicians and power in early Soviet Russia*, The Pennsylvania State University Press, 2004.
- NEUMAN, Hans Federico, *Introducción a la música española del renacimiento*, Barranquilla (Colombia), Ediciones Uninorte, 1990.
- NIETO, Albert (ed.), *Isaac Albéniz: Iberia*, v. 3 [comentarios técnicos y generales], Barcelona, Editorial de Música Bouleau, 2011.
- "Noticias de microsurcos", *ABC*, Sevilla, 15/12/1965, p. 83.
- OCHS, Michael, *1000 record covers*, Cologne, Taschen, 2005. Texto trilingüe (inglés, alemán, francés).
- ODRIOZOLA, Antonio, "Apéndice discográfico", en Gabriel Laplane, *Albéniz, su vida y su obra*, (prol. Francis Poulenc; epil. Federico Sopeña; apéndice discográfico, Antonio Odriozola), (trad. Bernabé Herrero y Alberto de Michelena), Barcelona, Noguer, 1958.
- OROZCO, Pedro; CELARES, José Ramos, *Manolete* [Música notada], Madrid, Música de España, 1970.
- OROZCO, Rafael, "El paisaje habitado de «Iberia»" ['ABC de la música'], *ABC* [Cultural], Madrid, 26/06/1992, p. 52.
- ORTEGA, Rafael, "Las versiones discográficas de «Iberia»", *Scherzo* [Revista de música], Nº 35, junio 1989, pp. 82-83.
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Gaudí, 1975.
- PAULO, Joaquim, *Jazz covers*, (ed. Julius Wiedemann), Hongkong, Taschen, 2008.
- PARCERISAS, Pilar, *Laura Albéniz, 1890-1944* [Catálogo de la exposición], Manresa, Fundación Caixa de Manresa, 1993.
- PÂRIS, Alain, *Diccionario de intérpretes y de la interpretación musical en el siglo XX*, (trad. Juan Sainz de los Terreros), Madrid, Turner, 1989, p. 542. Versión española de: *Dictionnaire des interprètes et de l'interprétation musicale au XXe siècle*.
- PASCUAL FORONDA, Eladio; ECHAVE DIAZ, Regino (eds.), *Análisis y comentario de textos: manual práctico* [equipo editorial de Larousse Planeta]. Barcelona, Larousse, 1994.

- PASTEURÉAU, Michel, *Negro: historia de un color*, (trad. Julia Osuna Aguilar), Madrid, 451 Editores, 2009. Traducción de: *Noir. Histoire d'une couleur*.
- PAVÓN, Juan Luis, "Aldo Ciccolini: «No hay que interpretar, sino seguir la ley de la música, que es mi religión». El gran pianista italo-francés, con la Sinfónica de Sevilla", *ABC* (Sevilla). 13/1/1994, p. 61.
- PEÑA, Daniel, ROMO, Juan, *Introducción a la estadística para las ciencias sociales*, Madrid, McGraw-Hill/Interamericana de España, 1997.
- PÉREZ DE ARTEAGA, José Luis, "Desentrañando la música. Guillermo González" [Entrevista], *Scherzo piano*, 1-1, invierno 2003, pp. 36-41.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, "Fuentes y recursos para la investigación integral del registro sonoro" [comunicación], *III Jornadas de Estudiantes de Musicología y Jóvenes Musicólogos: "Franqueando barreras académicas: la musicología en busca del acercamiento interdisciplinar"*, Jove Associació de Musicologia, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 21-23 abril 2010.
- , "Iberia de Isaac Albéniz: una nueva perspectiva a través de sus registros sonoros" [Trabajo de DEA], Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Musicología, 2008.
- , "La influencia de la tecnología en la producción, difusión y recepción de la música grabada" *Seminario internacional 'Estética y pensamiento musical: diálogos entre música y ciencia'*, Universidad Autónoma de Madrid, 14-16 marzo 2011.
- , "La presencia de *Iberia* en los distintos soportes sonoros", en *Antes de "Iberia", de Masarnau a Albéniz: actas del Symposium FIMTE 2008 = Pre-Iberian, from Masarnau to Albéniz: proceedings of FIMTE Symposium 2008*, (eds. Luisa Morales; Walter A. Clark) Almería, Asociación Cultural Leal, 2009, pp. 215-238.
- , "Marlos Nobre: *Sonancias III*. El nacionalismo simbiótico como un recurso compositivo", *Actas del VII Congreso de la Sociedad Española de Musicología* (Cáceres, 12 al 15 de noviembre de 2008), *Revista de Musicología*, Vol. XXXIII N° 3, Madrid, SEdeM, 2010, pp. 447-464.
- PÉREZ-RIOJA, José Antonio, *Diccionario de símbolos y mitos: las ciencias y las artes en su expresión figurada*, Madrid, Tecnos, 1962.
- PHILIP, Robert, *Early recordings and musical style. Changing tastes in instrumental performance, 1900-1950*, Cambridge; New York; Melbourne, Cambridge University Press, 1992.
- , "Some changes in style of orchestral playing, 1920-1950, as shown by gramophone recordings", [Tesis doctoral: Ph.D], University of Cambridge: Faculty of Music, 1976.
- PIJOÁN, José (dir.), "Pintura y escultura españolas del siglo XIX", en *Summa Artis: historia general del arte*, vol. 35, tomo 1, Madrid, Espasa-Calpe, 1999.
- PORTILLA, Idoia, *Estadística descriptiva para comunicadores. Aplicaciones a la Publicidad y las Relaciones públicas*, Villatuerta (Navarra), Ediciones Universidad de Navarra, 2004.
- POULENC, Francis, "Prólogo". en Gabriel Laplane, *Albéniz, su vida y obra*, Barcelona, Editorial Noguer, 1958.
- "Premio Jaén de piano", *ABC* (Madrid, espectáculos), 15/11/1983. p. 72.

- PUENTE, Juan Manuel, “La música de Isaac Albéniz en discos”, en Michel Raux Deledicque, *Albéniz: su vida inquieta y ardorosa*, Buenos Aires, Ediciones Peuser, 1950.
- RASSKIN, Martin, *Música virtual*. Madrid, Anaya Multimedia, 1994.
- REAGAN, Kevin, *Alex Steinweiss: the inventor of the modern album cover*, (introd. Steven Heller), Koln, Taschen, 2011.
- “Recepción en la Academia de San Carlos”, *ABC*, Madrid, 15/11/1969, p. 58.
- “Retratos ecuestres: las riendas del poder”, en Stefano Zuffi; Matilde Battistini; Lucia Impelluso, *El Retrato: obras maestras entre la historia y la eternidad*, Madrid, Electa, 2000, pp. 110-113.
- REYNOSO, Carlos, *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización*, 2 vols., Buenos Aires, Editorial SB, 2006, vol. II.
- RINK, John (ed.), *Musical performance: a guide to understanding*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002. Existe también una traducción: John Rink (ed.), *La interpretación musical*, (trad. Barbara Zirman), Madrid, Alianza Editorial, 2006.
- RIVER, Charlotte, *Diseño de portadas y packaging para CD*, (Trad. Silvia Pujol), Barcelona, Gustavo Gili, 2006. Traducción de: *CD-Art. Innovation in CD packaging Design*.
- RODRÍGUEZ CUERVO, Marta; ELI RODRÍGUEZ, Victoria, *Leo Brower. Caminos de la creación*, [Edición homenaje por su 70º aniversario], Madrid, Autor, 2009.
- ROJAS MIX, Miguel, *El imaginario: civilización y cultura del siglo XXI*, Buenos Aires, Prometeo, 2006.
- ROMERO, Justo, “Albéniz: Iberia. Eduardo Fernández, piano. Wagner 529807612. 2010. 79’. DDD” [Discos: críticas de la A a la Z], *Scherzo*, Año XXVI, N° 260, Febrero 2011, p. 64.
- , “Albéniz: Iberia, Navarra, Marisa Montiel, piano, Factoría autor 9398.9 (2008)”, Discos: Críticas de la A a la Z, *Scherzo*, Año XXIV, N° 242, Junio 2009, p. 78.
- , *Albéniz, leyendas y verdades*, Madrid, Conde Duque, Sala de las Bóvedas, del 11 de noviembre de 2009 al 31 de enero de 2010, (textos: Justo Romero, Lúcia Gimeno, Lourdes Jiménez), [Madrid], Ayuntamiento de Madrid: SECC, [2009].
- , “Gustavo Díaz-Jerez: flamante revelación”, Crítica del disco: Albéniz: Iberia, La ega, Azulejos, Navarra. Gustavo Díaz-Jerez (piano). 2CD SEDEM 2, 2009, 2’, DDD, *Scherzo*, Año XXIV, N° 246, Noviembre 2009, p. 8.
- , *Isaac Albéniz [Discografía recomendada y obra completa comentada]*, (prol. Rosina Moya Albéniz), Barcelona, Península, 2002.
- “Rosa Sabater pianista ha fallecido [...]” [esquelas], *ABC*, Madrid, 29/11/1983, p. 94.
- ROSEN, Charles, *El piano: notas y vivencias*, (trad. Luis Gago), Madrid, Alianza Editorial, 2007. Traducción de: *Piano Notes: The World of the Pianist*.
- , *Las sonatas para piano de Beethoven*, (trad. Barbara Zitman), Madrid, Alianza Editorial, 2005. Traducción de: *Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion*.
- RUBIO, José Luis, “Alicia de Larrocha: «el mayor premio es estar contento con uno mismo»”, *ABC*, Madrid, 30/04/1994, pp. 70-71.

- RUIZ ALBÉNIZ, Víctor, *Isaac Albéniz*. Madrid, Publicaciones de la Comisaría General de la Música, 1948.
- RUIZ MANTILLA, Jesús, “Iberia, esa mujer en movimiento”, *El País*, [reportaje: música]. 17/6/2006.
- RUIZ TARAZONA, Andrés, “Iberia en discos” en Fundación Albéniz, *Notas de Música*, Tomo 2-3, Abril-Junio 1989, p. 42.
- , “Miguel Baselga”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, (dir. y coord. Emilio Casares Rodicio), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, v. 2, p. 281.
- RUMSEY, Francis; MCCORMICK, Tim, *Sonido y grabación. Introducción a las técnicas sonoras*, (trad. Javier Ferreras Nicolás), [Instituto Oficial de Radio y Televisión, RTVE], Madrid, Artegraf, 2004, p. 287. Traducción de: *Sound and Recording*.
- RUSELL, Dale, *El libro de los colores pastel*. (trad. Emili Olcina i Aya), Barcelona, Gustavo Gili, 1990. Traducción de: *The Pastel Book*.
- , *El libro del azul*, (trad. Emili Olcina i Aya), Barcelona, Gustavo Gili, 1990. Traducción de: *The blue book*.
- SACCHI, Esteban, “Puppulo, Elsa”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, (dir. y coord. Emilio Casares Rodicio), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, v. 8, p. 1020.
- SADIE, Stanley (ed.), *The new Grove dictionary of music and musicians*, (exec. ed. John Tyrrell), 2nd ed., 29 v., New York, Grove; London, MacMillan, 2002.
- SALAZAR, Adolfo, *La Música contemporánea en España*, Madrid, Ediciones la nave, 1930.
- SAMARA, Timothy, *Los elementos del diseño. Manual de estilo para diseñadores gráficos* (trad. Blanca Hueso), Barcelona, Gustavo Gili, 2008. Traducción de: *Design elements: a graphic style manual: understanding the rules and knowing when to break them*.
- SÁNCHEZ, Esteban, “La Suite «Iberia»” [manuscrito], en Antonio Baciero, *El genial Esteban Sánchez: recuerdos, reflexiones y documentos en torno al legendario pianista español del siglo XX*, Salamanca, Caja Duero, 2007, p. 173.
- SÁNCHEZ, Marina, “Sabater, Rosa”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, (dir. y coord. Emilio Casares Rodicio), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, v. 9, p. 515.
- SANCHO, José Luis, “Goya, los Bayeu y los tapices para el Palacio Real de el Pardo” en *Permanencia de la memoria. Cartones para tapiz y dibujos de Goya* [Exposición], Museo de Zaragoza, Gobierno de Aragón, D.L. 1997. [Barcelona, Lunwerg editores].
- SANMIGUEL, David (textos y coord.), *Todo sobre la técnica de la ilustración. Manual imprescindible para el artista*, (dir. ed. M.^a Fernanda Canal), Barcelona, Parramón, 2000.
- SCHERG, Horst, *Classique: cover art for classical music*, Berlin, Gestalten, 2008.
- SCHMITZ, Martina, *Album Cover: Geschichte und Ästhetik einer Schallplattenverpackung in den USA nach 1940, Designer – Stile – Inhalte*, [Carátula de álbum: Historia y estética del embalaje de disco de vinilo en EE. UU. posterior a 1940, diseño - estilo - contenidos], München, Scaneg, 1987.

- SEASHORE, Carl, *Psychology of music*, New York, Dover Publications, 1967. Ed. orig: McGraw-Hill, 1938.
- SERROU, Bruno (intervieweur); MATHIEU, Jean-Baptiste (réal.), *Claude Helffer: La musique sur le bout des doigts* [DVD], [Paris], M. de Maule; [Bry-sur-Marne], INA, 2005.
- SHEAD, Herbert, *The anatomy of the piano*, Old Woking (Surrey), Unwin Brothers, 1978.
- SHOAF, R. Wayne, *The Arnold Schoenberg discography*, (intr. Leonard Stein), Berkeley, Fallen Leaf Press, 1994.
- SILVA, Lorenzo, *Albéniz, el pianista aventurero*, (ilustraciones de Ignasi Blanch), Madrid, Anaya, 2008.
- , *Mi primer libro sobre Albéniz*, (ilustraciones de Ignasi Blanch), Madrid, Anaya, 2008.
- SITSKY, Larry, *The classical reproducing piano roll. A catalogue-index*, Connecticut, Greenwood press, 1990.
- SMIRAGLIA, Richard P., *Describing music materials. A manual for descriptive cataloging of printed and recorded music, music videos and archival music collections: for use with AACR 2 and APPM*, 3.^a ed., Minnesota, Soldier Creek Press, 1997, pp. 43-80.
- SPELLMAN, Peter, *The Self-promoting musician: strategies for independent music success*, Boston, Berklee Press, 2000.
- SPINETO, Natale, *Los símbolos en la historia del hombre*, Barcelona, Lunwerg, 2002, p. 225.
- “Suntuosa y juvenil Iberia”, *El diario de Sevilla*, 2/6/2007.
- STURNIOLO, Norma, *Mi amigo Albéniz*, (ilustraciones de Jorge Galán Lique), Madrid, Autor, 2009.
- SUÑÉN, Luis, “Iberia: cumbre y losa”, *Scherzo piano*, 4:35, junio 1989, pp. 44-47.
- SWANN, Alan, *Bases del diseño gráfico* (trad. Emili Olcina i Aya), Barcelona, Gustavo Gili, 1995. Traducción de: *Basic design and layout*.
- “Terminación del ciclo en el Ramiro de Maeztu”, *ABC*, Madrid, 7/5/1952, pp. 21-22.
- TIMBRELL, Charles, *French pianism: a historical perspective*, 2nd ed, London, Kahn & Averill, 1999.
- , “Heisser, Jean-François”, en *The new Grove dictionary of music and musicians*, (ed. Stanley Sadie; exec. ed. John Tyrrell), 2nd ed., New York, Grove; London, MacMillan, 2002, v. 11, p. 336.
- TIÓ I CASAS, Pere, et al, *Enric Torra i Pòrtulas: un músic per a una ciutat*. Mataró, Centre Atlètic Laietània, 1997.
- THOMAZEAU, François; DUPUIS, Dominique, *Vinilos rock: breve historia del rock a través de 50 años de vinilos*, (trad. Mo Lécule y Juan Ferré Mur), Barcelona: Somoslibros, 2009.
- THORGERSON, Storm ‘Hipgnosis’; DEAN, Roger (eds.), *Album cover album*, (introd. Dominy Hamilton), Limpsfield, Dragon's World, 1977.
- TORRES MULAS, Jacinto, *Catálogo sistemático y descriptivo de las obras musicales de Isaac Albéniz*. (pref. Robert Stevenson pref.), Madrid, Instituto de Bibliografía Musical, 2001.
- TORRES MULAS, Jacinto, “Concentración vs. dispersión de fondos documentales. El desdichado caso de Isaac Albéniz”, en *El patrimonio musical: los archivos musicales (1898-1936)*, Trujillo (Cáceres), Ediciones de la Coria, 1997.

- , *Iberia de Isaac Albéniz, al través de sus manuscritos = Iberia by Isaac Albéniz through the manuscripts*, Madrid; Barcelona, EMEC: EDEMS, 1998.
- , *La pasión cervantina de Isaac Albéniz*, [Discurso pronunciado en el acto de toma de posesión como Académico de número de la Real Academia de Doctores], Madrid, Gramar, Artes gráficas, 2005.
- TRUJILLO HERVÁS, Elena, “«Iberia» por Gustavo Díaz-Jerez”, *Ritmo*, N° 823, octubre 2009, año LXXX, p. 13.
- , “Ricardo Requejo: un pianista con la sensibilidad a flor de piel”, *Ritmo*, n° 78, 2000, pp. 108-109.
- TURINA, Joaquín, “Encuentro en París”, en Enrique Franco (ed.), *Albéniz y su tiempo*, Madrid, Fundación Isaac Albéniz, 1990.
- UNAMUNO, Miguel de, *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid, editorial Cátedra, 1988. [Colección Letras Hispánicas, núm. 279. Edición de Alberto Navarro].
- VALLAS, León, *The theories of Claude Debussy, musicien français*, (trad. Maire O'Brien), New York, Dover, 1967. Traducción de: *Les idées de Claude Debussy, musicien français*.
- VALLE GASTAMINZA, Félix del, “La fotografía como objeto desde la perspectiva del análisis documental”, en Fernando Aguayo; Lourdes Roca (coord. e estudio introductorio), *Imágenes e investigación social*, México, Instituto Mora, 2005.
- VENAVIDES, Ana, *El piano en España: desde su introducción hasta Joaquín Turina*, (prol. Andrés Ruiz Tarazona), Madrid, Bassus ediciones musicales, 2011.
- VILLANUEVA, Carlos, “Musicología e interpretación musical”, en “Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Oviedo, 17-20 de noviembre de 2004”, *Revista de Musicología*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2005, [vol. XXVIII, n° 1].
- WIDMER, Gerhard; GOEBL, Werner, “Computational models of expressive music performance: the estate of the art”, *Journal of New Music Research*, 2004, vol. 33, no. 3.
- WIGGINS, Mark, “Giel Bessels: perfil del director de Pentatone [Productores]”, *Diverdi*, 166, enero 2008.
- WILLBANKS II, Thomas Jack, *A comparison of early and late twentieth-century approaches to romantic piano performance as heard in four representative recordings of Rachmaninoff's second piano concerto op. 18* [Tesis doctoral: DMA], University of Nebraska, The Graduate College, Ann Arbor, University Microfilms International, 2007, [UMI number: 3258769].
- WINDSOR, W. Luke, “Data Collection: experimental design and statistics in music research” en Eric Clarke; Nicholas Cook (eds.), *Empirical musicology: aims, methods, prospects*, Oxford; New York, Oxford university press, 2004.
- WITTELOOSTUYN, Jaco van, *Classical long playing record: design, production and reproduction: a comprehensive survey*, (trad. [Ducht] Antoon Hurkmans; Evelyn Kort-Van Kaam; Shawm Kreitzman), Rotterdam, A.A. Balkema, 1997, p. 178.

CATÁLOGOS CONSULTADOS

En relación con los catálogos de rollos de pianola que se encuentran en la Biblioteca Nacional de España, incluimos aquí la referencia bibliográfica del catálogo en línea, debido a que el personal de ese centro ha agregado información sobre su publicación que no se encuentra en los catálogos de rollos. No obstante, los ejemplares mencionados fueron revisados.

Por otro lado, se consultaron todos los catálogos impresos de Library of Congress disponibles en la BNE. Sin embargo, aquí sólo se incluyen los que mencionan algún registro de *Iberia*.

AEOLIAN, *Catálogo de rollos Aeolian: 88 notas del Servicio de Abonos*, Madrid, The Aeolian Company, [ca. 1910], 82 p.

BEST, *Catálogo n° 2, suplemento n° 1, suplemento n° 2, acompañamientos: rollos de música de 65 y 88 notas para toda clase de aparatos pianistas y pianos combinados con aparato*, [S.l., s.n., ca. 1910 (Barcelona: Imp. Elzeviriana)].

BIBLIOTECA PÚBLICA DEL ESTADO DE PALENCIA, *Catálogo de la fonoteca*, [Tomo 1: música clásica], Palencia, Biblioteca Pública del estado de Palencia, 1989.

COMPAÑÍA DEL GRAMÓFONO-ODEON, *Catálogo general. Discos. La Voz de su Amo, Odeon, Regal, Junio 1946*, [S.l., s.n.], 1946 ([Barcelona: Juste, imp.]), 214 p.

DIANA, *Rollos de música perforada adaptables a toda clase de aparatos y pianos automáticos de 88 notas*, Madrid, Unión Musical Española, [s.a.], 40 p.

DUO ART, *Catalogue of full-scale music rolls for the duo-art "pianola"-piano: containing all "duo-art" music rolls issued to and including December, 1928*, London, The Aeolian Company, [1929], 71 p.

GRAMOPHONE, *Classical 1996 Catalogue*, UK, BPC Wheatons Limited, 1995.

MALEADY, Antoinette, *Index to record and tape reviews: a classical music buying guide, 1992*, San Anselmo, CA, Chulainn Press, 1983.

ROLLOS DE PIANOLA BEST, *Catálogo de rollos de música de 65 y 88 notas marca Best*. Madrid, Casa Campos, 1920.

ROLLOS DE PIANOLA BEST, *rollos de música de 88 notas con acentuación y autopedal, para toda clase de pianos combinados con aparatos pianistas. Best: catálogo general*, Barcelona, Vda. de Luis Tasso, [entre 1900 y 1930], 398 p.

ROLLOS DE PIANOLA PRINCESA, *rollos de música de 88 notas con acentuación y autopedal para toda clase de pianos combinados con aparatos pianistas Princesa : catálogo general*, [Moya Hermanos], [Barcelona : Vila, Aleu & Domingo, 1927], 129 p.

ROLLOS DE PIANOLA PRINCESA, *Rollos musicales de 88 notas con acentuación y autopedal Princesa: catálogo general*, [Moya Hnos.], [S.l., s.n., 1930 (Barcelona : Escuela Tip. Salesiana)], 141 p.

ROLLOS DE PIANOLA VICTORIA, *rollos de música de 88 notas con acentuación y autopedal para toda clase de pianos combinados con aparatos pianistas Victoria: catálogo general*, [Barcelona: Vda. de Luis Tasso, ca. 1900], 398 p.

THE LIBRARY OF CONGRESS, *Music and phonorecords*, 1961, [Library of congress catalog], Washington, 1962.

- , *The nation union catalog. 1968-1972, Music and phonorecords*, Michigan, J. W. Edwards Publisher, 1973.
- , *Nation union catalog. 1973-1977, Music, books on music and sound recordings*, New Jersey, Library of Congress, 1978.
- , *Nation Union Catalog. 1987, Music. books on music and sound recordings*, Washington, Library of Congress, 1988.
- , *Nation Union Catalog*, 1956, 1958, 1960, 1967, 1969, 1976, 1985, 1986, 1989.

GRABACIONES Y VIDEOS

- ALBÉNIZ, Isaac (int.), “tres improvisaciones”, en *The Catalan piano tradition* [grabación sonora: CD], US, Vai Audio, VAIA/IPA 1001, 1992.
- , “Improvisació I, II, III” [reedición: CD] en Albéniz (int.); Granados (int.), *Enregistraments històrics al piano = Historic Piano Recordings, (1903-1912)*, (otros intérpretes: Malats, Marshall, Iturbi, Cases), La mà de Guido, LMG3060, © © 2004. La portada se puede consultar en el siguiente enlace: <http://www.lamadeguido.com/guidohistoric.html> [consulta: 8 abril 2010].
- ARGENTA, Ataulfo (dir.), *Albéniz: Suit Iberia*; Turina: *Danzas Fantásticas* [disco de 33 rpm], Orquesta del Conservatorio de París, Palobar, 1975.
- ARGERICH, Martha (int.); Daniel Barenboim (dir.), *Albéniz: Iberia; Falla: Nights in the gardens of Spain* [reedición: CD], Warner Classic, Elatus, 0927-46720-2, [s.a.]. Referencia de la ilustración: “Argerich Martha, Albeniz: Iberia / Falla: Night”. www.musicstack.com imagen: ‘1201492’, <http://www.musicstack.com/item/14015457> [consulta: 27 julio 2008].
- , *Falla: Noche en los jardines de España; Albéniz-Arbós: Iberia* [reedición: CD], Erato 2292-45266-2, © 1987. Referencia de la ilustración: “Search - Falla, Argerich, Barenboim: Falla: Nights in the Gardens of Spain / Albeniz: Iberia”, www.swapacd.com imagen: ‘6016028’, <http://www.swapacd.com/Falla-Nights-Gardens-Spain-Albeniz/cd/6016028/> [consulta: 30 agosto 2008].
- ARRAU, Claudio (int.), “Albéniz / Iberia Books I & II. ML 4794 / 1 12-inch record (USA)” [disco de 33 rpm], www.arrauhouse.org imagen: ‘12_vinyl_ColumbiaSony_Albeniz_IberiaIeII_xxxb’, http://arrauhouse.org/content/phot_12_individualreleases.htm [consulta: 10 junio 2010].
- , “Albéniz / Iberia, Books I and II. / Columbia MM 757 / USA” [disco de 78 rpm], Serie Masterworks, www.arrauhouse.org imagen: ‘11_78_Columbia_AlbenizIberia_MM757’, http://www.arrauhouse.org/content/phot_11_78rpm.htm [consulta: 10 junio 2010]. La carátula del disco de Debussy mencionada en el texto puede ser consultada también en este enlace.
- , *Claudio Arrau: birth of a legend. U.S. Columbia recordings (1946-1950), new remastering* [reedición: CD], (notas: André Tubeuf; remasterización: Art & Son Studios, París; productor: Eric Guillemand), [Alemania], United Archives UAR-008.4, 2006.

- , “Debussy / Estampes. Pour le piano. / Columbia MM 872 / USADebussy” [disco de 78 rpm], Serie Masterworks, [www.arrauhouse.org](http://www.arrauhouse.org/content/phot_11_78rpm.htm) http://www.arrauhouse.org/content/phot_11_78rpm.htm [consulta: 10 junio 2010].
- AYBAR, Francisco (int.), *Albéniz Iberia [complete]* [disco de 33 rpm], US, Connoisseur Society CSQ 2061, © 1974. Referencia de la ilustración: Scott Campbell LPs [scottcampbelllp], “AYBAR piano ALBENIZ Iberia Conn Society CS2061 Quad 2LP”, Seattle (Washington, US), www.ebay.com imagen: ‘consoc_aybar_albeniz_2’, http://cgi.ebay.com/AYBAR-piano-ALBENIZ-Iberia-Conn-Society-CS2061-Quad-2LP_W0QQitemZ270512036505QQcmdZViewItemQQptZMusic_on_Vinyl?has_h=item3efbc61a99 [consulta: 8 abril 2010]. imagen editada de: “consoc_aybar_albeniz_3_Etiquetas”, http://cgi.ebay.com/AYBAR-piano-ALBENIZ-Iberia-Conn-Society-CS2061-Quad-2LP_W0QQitemZ270512036505QQcmdZViewItemQQptZMusic_on_Vinyl?has_h=item3efbc61a99 [consulta: 8 abril 2010].
- , *Albéniz: Iberia [complete]* [disco de 33 rpm], US, Connoisseur Society CSQ 2061, © 1974. Referencia de la ilustración: Janes Music and more [jkd36], “Albeniz: Iberia - Francisco Aybar (Stereo/Quad 2-LPs)”. Scottsdale (Arizona, US), www.ebay.com imagen: ‘Aybar_Iberia_LP_I’, http://cgi.ebay.com/Albeniz-Iberia-Francisco-Aybar-Stereo-Quad-2-LPs_W0QQitemZ270503678236QQcmdZViewItemQQptZMusic_on_Vinyl?has_h=item3efb46911c [consulta: 7 abril 2010].
- BASELGA, Miguel (int.), *Albéniz: complete piano music – volumen 1* [CD], Djursholm (Suecia), BIS CD923, © 1998. Referencia de la ilustración: “Albéniz: complete piano music – volumen 1”, www.prestoclassical.co.uk imagen: ‘bisbiscd923’, <http://www.prestoclassical.co.uk/r/BIS/BISCD923> [consulta: 24 agosto 2009].
- , *Albéniz: complete piano music – volumen 1* [CD], Djursholm (Suecia), BIS CD923, © 1998. Folleto, p. 2.
- , *Albéniz: complete piano music – volumen 2* [CD], Djursholm (Suecia), BIS CD1043, © 2000. Referencia de la imagen: “Albéniz: complete piano music – volumen 1”, www.prestoclassical.co.uk imagen: ‘bisbiscd1043’, <http://www.prestoclassical.co.uk/r/BIS/BISCD1043> [consulta: 24 agosto 2009].
- , *Isaac Albéniz. 150 year celebration collection* [reedición: MP3], Suecia, X5 music Group, [no información de catálogo], [n.a.]. Referencia de la ilustración: “Isaac Albéniz: 150 Year Celebration Collection. [Miguel Baselga] various Artists | Format: MP3 Download”, www.amazon.com imagen: ‘51Jy3EaDdNL_SS500_’, http://www.amazon.com/Isaac-Alb%C3%A9niz-Year-Celebration-Collection/dp/B003XJZEDS/ref=sr_1_5?ie=UTF8&qid=1301249622&sr=8-5 [consulta: 27 marzo 2011].
- BATLLE: “Albéniz, Suite Iberia (2ª parte) / Turina: Danza gitana. Enric Torra (piano)” página Web que anuncia la grabación: Enric Torra (int.), *Albéniz: Suite Iberia* [edición: CD] [vol. 2], [Barcelona], Sonda, AH 068, D.L. 1999, Disponible en: <http://www.batllefoto.com/ah068.htm> [consulta: 5 noviembre 2010].
- BAYTELMAN, Pola, *Albéniz: Iberia; works of Ginastera* [además incluye: Pavana-capricho Op. 12, Pavana Op. 83 / Isaac Albéniz; Milonga, Malambo,

- Danzas argentinas / Alberto Ginastera] [CD], Riverdale (US), Élan Recordings CD 82288, © 1998. Referencia de la ilustración: “Pola Baytelman”, www.skidmore.edu imagen: ‘CDcover’, <http://www.skidmore.edu/academics/music/faculty/baytelman.html> [consulta: 24 agosto 2008].
- , “Iberia: 12 nouvelle ‘impressions’ en quatre cahiers” [Folleto] p. 11, en Pola Baytelman (int.), *Albéniz: Iberia; works of Ginastera* [además incluye: Pavana-capricho Op. 12, Pavana Op. 83 / Isaac Albéniz; Milonga, Malambo, Danzas argentinas / Alberto Ginastera] [CD], Riverdale (US), Elan CD 82288, © 1998.
- BBC Symphony Orchestra, *John Cage at the Barbican*, (dir. Lawrence Foster), London, Barbican Center, © BBC MMIV. Disponible en YouTube con el título: John Cage "4'33", subido por morbicate el 12/06/2006, <http://www.youtube.com/watch?v=hUJagb7hL0E> [consulta: 20 octubre 2010].
- BENKO, Gregor, “The Catalan Piano Tradition” [texto del folleto], en Isaac Albéniz, Joaquín Malats, Alicia de Larrocha et al (int.). *The Catalan Piano Tradition* [Grabación sonora: CD], International Piano Archives, VAIA/IPA 1001, Vai Audio, 1991.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE FRANCIA, “Alicia de Larrocha, Albéniz: Iberia, Erato” [Búsqueda], www.bnf.fr, Disponible en: <http://catalogue.bnf.fr/servlet/biblio?idNoeud=1&ID=37873955&SN1=0&SN2=0&host=catalogue> [consulta: 20 julio 2010].
- BILLAUT, Hervé (int.), *Albéniz: Iberia, Suite Espagnole* [Navarra], [SACD], Lyrinx, LXR2217, © © 2004. Referencia de la ilustración: “Albeniz - Iberia / Suite Espagnole (2 SACD hybrides) [Son numérique, Super Audio CD] Hervé Billaut (Artiste) | Format: CD”, www.amazon.fr imagen: ‘414KXBNHP3L_SL500_AA300_’, http://www.amazon.fr/Albeniz-Iberia-Suite-Espagnole-hybrides/dp/B0001DI6YI/ref=sr_1_1?ie=UTF8&s=music&qid=1303899751&sr=8-1 [consulta: 23 agosto 2008].
- BLOCK, Michel (int.), “Albéniz: Iberia” [reedición: CD], en *Albeniz, Granados, De Falla / Oeuvres pour piano / Michel Block-Aldo Ciccolini-Teresa Llacuna-Gonzalo Soriano*, EMI Music France, 0094633613928, © 1971 y 1974; © © 2005. Referencia de la ilustración: “Oeuvres Pour Piano: Albeniz. Granados. Falla [Coffret] Format: CD”. www.amazon.fr imagen: ‘51NGQZFPKML_SL500_AA300_’, http://www.amazon.fr/Oeuvres-Pour-Piano-Albeniz-Granados/dp/B000A7KLRK/ref=sr_1_14?ie=UTF8&s=music&qid=1248789625&sr=8-14 [consulta: 23 julio 2009].
- , “Albéniz: Iberia” [reedición: CD], en *Albeniz, Granados, De Falla / Oeuvres pour piano / Michel Block-Aldo Ciccolini-Teresa Llacuna-Gonzalo Soriano*, EMI Music France, 50999 501357 2 1, © 1971 y 1974; © 2005; © 2007. Referencia de la ilustración: “Iberia, Suite Espagnole [Box set] Albeniz (Artist) | Format: Audio CD”, www.amazon.co.uk imagen: ‘51UCOQfYQvL_SL500_AA300_’, http://www.amazon.co.uk/Iberia-Suite-Espagnole-Albeniz/dp/B000V1Z0FI/ref=sr_1_1?ie=UTF8&qid=1248790403&sr=8-1 [consulta: 28 julio 2009].
- , *Albéniz: Iberia* [disco de 33 rpm], EMI France, La Voix de Son Maître, EMI 2C 065-12807, [s.a.]. Referencia de la ilustración: vendufacile,

- “ALBENIZ iberia MICHEL BLOCK Piano Solo EMI LP Mint”. París (Francia). www.ebay.com imagen: ‘027~1_Block’, http://cgi.ebay.com/ALBENIZ-iberia-MICHEL-BLOCK-Piano-Solo-EMI-LP-Mint-/380222803206?cmd=ViewItem&pt=Music_on_Vinyl&hash=item58870b8d06 [consulta: 26 mayo 2010].
- , *Albéniz: Iberia, Navarra* [reedición: disco de 33 rpm], Barcelona, EMI La Voz de su Amo, 10 C 167-053 330/1, D.L. 1979. Referencia de la ilustración: Luis, “Re: Iberia. impresiones para piano. Isaac Albéniz. Dedicado a Fidel”, Madrid, 4/2/2011, www.audioplanet.biz imagen: Michel Block ‘albeniz 149’. <http://www.audioplanet.biz/t12224-iberia-impresiones-para-piano-isaac-albenizdedicado-a-fidel#154422> [consulta: 3 marzo 2011].
- , *Albéniz: Iberia; Navarra* [reedición: disco de 33 rpm], US, Connoisseur Society CS-2120/2121, 1976; © 1977. Referencia de la ilustración: “Albeniz: Iberia (Complete) Books 1, 2, 3 & 4 / Michael Block Pianist (Two Vinyl Lp Records)”, www.amazon.com imagen: ‘41gt7TWGmtL_SL500_AA300_’, http://www.amazon.com/gp/product/B0020JGFA8/ref=olp_product_details?ie=UTF8&me=&seller= [consulta: 24 agosto 2009].
- BLUMENTAL, Felicia, *Concierto nº 1 de Albéniz; la Rapsodia Española de Liszt-Busoni* [disco de 33 rpm], España, Marfer M 50.242 S, 1974.
- BRITISH LIBRARY SOUND ARCHIVE, “Sound Archive Transcription Service”, UK, The British Library, <http://www.bl.uk/reshelp/atyourdesk/transcription/transcriptionservice.html> [consulta: 20 octubre 2010].
- CANNAM, Chris; LANDONE, Christian; SANDLER, Mark, *Sonic Visualiser: an open source application for viewing, analysing, and annotating music audio files* [en línea], in Proceedings of the ACM Multimedia 2010 International Conference. Disponible en: <http://www.sonicvisualiser.org/sv2010.pdf> [consulta: 15 mayo 2011].
- CANTERO, David (ent.), “La entrevista - Isabel Munoz” [video], *La entrevista*, 6/4/2010, TVE, © 2010. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-entrevista/entrevista-isabel-munoz/737720/> [consulta: 20 agosto 2010].
- CHAUZU, Olivier (int.), *Isaac Albéniz: Iberia* [CD], Francia, Calliope, CAL 9398.9, © © 2007. Referencia de la ilustración: “Iberia [Doppel-CD]”, Calliope (Harmonia Mundi). www.amazon.de imagen: ‘51CjDNHO3uL_SS400_’, http://www.amazon.de/Iberia-Olivier-Chauzu/dp/B0015XQED8/ref=sr_1_1?ie=UTF8&s=music&qid=1246718266&sr=1-1 [consulta: 4 julio 2009].
- , “Iberia de Albeniz”, [video], YouTube, (1- El Albaicín) <http://www.youtube.com/watch?v=horJlse4YMo> (2- El polo) <http://www.youtube.com/watch?v=hd4ZtDiLynw> (3- Lavapiés) <http://www.youtube.com/watch?v=U4qpHdkP30g> [consulta: 20 octubre 2010].
- CHRISTIAN, Sally (int.), *Albéniz: Iberia* [CD], US, Classical West Inc 651047162628, © © 2009. Las imágenes de las ilustraciones 4-57 y 4-58 fueron escaneadas del set de discos compactos mismo a partir del ejemplar perteneciente a la colección personal del autor de este texto.
- CICCOLINI, Aldo (int.), *Albéniz: Iberia. Complete books I through IV* [reedición: disco de 33 rpm], Seraphim SIB 6091, 1973. Referencia de la ilustración: “Ciccolini, Aldo, LP, vinyl 12 inch Seraphim SIB 6091, Albeniz: Iberia”,

- www.dantiques.com imagen: '41450', <http://www.dantiques.com/classlp.htm> [consulta: 20 abril 2010].
- , *Albéniz: Iberia; Granados: Goyescas* [reedición: CD], EMI Pathé Marconi, CZS 7 62889 2, [1990]. Referencia de la ilustración: "Albeniz: ""Iberia"" - Granados: ""Goyescas"" Aldo Ciccolini, Piano". Fecha inicial de venta: 17/05/1990. www.priceminister.com imagen: '112859730', <http://www.priceminister.com/offer/buy/92988/Ciccolini-Aldo-Albeniz-Iberia-Granados-Goyescas-Aldo-Ciccolini-Piano-CD-Album.html> [consulta: 7 agosto 2007].
- , *Albéniz: Iberia; Granados: Goyescas* [reedición: CD], EMI France, 7243 4 76906 2 4, © 1966; 1990, © 2005. Referencia de la ilustración. "Granados: Goyescas & Albeniz: Iberia" www.hmv.com imagen: '0000158550_500', <https://www.hmvdigital.com/artist/aldo-ciccolini/granados-goyescas-and-albeniz-iberia> [consulta: 24 agosto 2010].
- , *Isaac Albéniz: Iberia* [disco de 33 rpm], Francia, Pathe/Columbia CCA1085-6, [s.a.]. Referencia de la ilustración: Arts Blues Cultures [9205herve], "Stereo Columbia CCA 1085-Aldo Ciccolini- Albeniz Iberia", Blaison Gohier, Francia, www.ebay.com imagen: 'Ciccolini', http://cgi.ebay.com/STEREO-COLUMBIA-CCA-1085-ALDO-CICCOLINI-ALBENIZ-IBERIA-/250759187883?pt=Music_on_Vinyl&hash=item3a62698dab [consulta: 19 enero 2011].
- DÍAZ-FRÉNOT, Valentina (int.). *Isaac Albéniz (1860-1909): Suite Iberia, Navarra* [CD] Berlín, [sin número de cat.], Valentina R. Díaz-Frénot © 2005. Argentina, Discográfica Pretal (distrib.). Las imágenes de las ilustraciones 4-51 y 4-52 fueron escaneadas del set mismo a partir del ejemplar perteneciente a la colección personal del autor de este texto.
- DÍAZ-JEREZ, Gustavo (int.). *Isaac Albéniz (1860-1909: Suite Iberia, La Vega Azulejos, Navarra* [CD], SEdeM, El patrimonio musical hispano 21, D.L. GC-035-2009. Referencia de la ilustración: La imagen fue escaneada del ejemplar comprado por el autor de este trabajo de investigación.
- DURANDEAU, P.; CLERC, E.; HARISTOY, G., *Isaac Albéniz rythme le pays basque* [video: reportage], 1'45", Académie Ravel, Saint Jean de Luz (Pyrénées Atlantiques, September 2009, Culturebox, Disponible en: http://culturebox.france3.fr/#/jean_fran%C3%81ois_heisser/14422/Isaac_Alb%C3%88niz_rythme_le_pays_basque [consulta: 15 septiembre 2010].
- ECHÁNIZ, José (int.). *Albéniz: Iberia complete* [disco de 33 rpm], New York, Westminster Records XWN-2217 2LP = WAL 219, © 1955. Referencia de la ilustración: Old New Orleans Vintage and Vinyl, "ALBENIZ Iberia 2LP WESTMINSTER Box Set NEAR MINT", New Orleans (US), www.ebay.com imagen: '_WESTMINSTER_1', http://cgi.ebay.com/ALBENIZ-Iberia-2LP-WESTMINSTER-Box-Set-NEAR-MINT-/390257999773?pt=Music_on_Vinyl&hash=item5add307f9d [consulta: 3 noviembre 2010].
- EMI Classic, "Icon: gallery" <http://www.emi-icons.com/catalogue.php> y <http://www.emi-icons.com/gallery.php> [consulta: 28 febrero 2011].
- FALGARONA, José (int.). *Albéniz: Iberia (extracts)* [disco de 33 rpm], Francia, Vox / Pathe PS 110, [195?]. Referencia de la ilustración: Member idwoodywilliejohn; Jolly records (Store), "Jose Falgarona, Albeniz Iberia French piano 50's 10'inch Vox /Pathe OS (original french 50's edition)",

- Toulon (Francia), www.ebay.fr imagen: '524c_1_', http://cgi.ebay.com/VOX-110-JOSE-FALGARONA-ALBENIZ-IBERIA-PIANO-50S-10in-/400114450613?cmd=ViewItem&pt=Music_on_Vinyl&hash=item5d28ae00b5 [consulta: 26 mayo 2010].
- , *Albéniz: Iberia* [disco de 33 rpm], [Francia], PATHE-VOX PL 9212, D.L. 1956. Referencia de la ilustración: "Iberia, Albeniz Isaac falgarona", www.disquantique.com imagen: '150009', http://www.disquantique.com/english/view_product_uk.php?product=4865&PHPSESSID=e15a1b4cae9d17085a70df952714326e [consulta: 24 agosto 2007].
- FERNÁNDEZ, Eduardo (int.), *Albéniz: Iberia* [CD], Warner Music Spain 5249807612, © 2010. Referencia de la imagen: "Fernández, Isaac Albéniz, Iberia", www.fnac.es imagen: '5052498076123' <http://musica.fnac.es/a411208/Isaac-Albeniz-Iberia-sin-especificar?PID=6&Mn=-1&Ra=-29&To=0%3f&10&Fr=0> [consulta: 19 enero 2011].
- FUKUMA, Kotaro (int.), *Albéniz: Iberia* [CD], Japón, Harmony Japan HCC 2041/42, © 2008. Las imágenes de las ilustraciones 4-53, 4-54 y 4-55 fueron escaneadas del set de discos compactos mismo a partir del ejemplar perteneciente a la colección personal del autor de este texto.
- , "Koraro Fukuma" [notas], en Kotaro Fukuma, *Albéniz: Iberia* [CD], Japón, Harmony Japan HCC 2041/42, © 2008.
- GÓMEZ, Mario (dir.), *Rito y geografía del cante flamenco*. [serie de DVD], (prod. Juan M. Matías, Epifanio Rojas y Antonio Asensio; guiones Mario Gómez, Pedro Turbica y José María Velázquez; directores de fotografía, Federico G. Larraya, et al.). Edición completa, restaurada y documentada. Televisión Española. Madrid, Circulo digital, 2005-6.
- GONZÁLEZ, Guillermo (int.), *Albéniz: 'El Puerto'* [video], Conservatorio Central de China (Beijing), "Albéniz cruza la muralla china", proyecto Pengyou. <http://www.guillermogonzalezpiano.com/esp/video2.htm> [consulta: 20 octubre 2010].
- , *Isaac Albéniz: Iberia, Suites españolas Nos. 1 y 2* [CD], Hong Kong, Naxos 8.554311-12, HNH International Ltd ©1998. Referencia de la ilustración: "Albéniz: Iberia; Suites españolas", www.amazon.com imagen: '51QjXi5rFOL_SL500_AA300_', http://www.amazon.com/Alb%C3%A9niz-Iberia-esp%C3%B1olas-Isaac-Albeniz/dp/B0000017RS/ref=sr_1_1?ie=UTF8&qid=1303404615&sr=8-1 [consulta: 10 abril 2009].
- GUERRERO, Francisco (orq.), *Isaac Albéniz: Iberia, orquestación de Francisco Guerrero* [CD], Orquesta Sinfónica de Galicia, dir. José Ramón Encinar, Glossa music, LC 00690, © 2007. Referencia de la ilustración: "Albeniz, I.: Iberia (Arr. F. Guerrero). Galicia Symphony Orchestra | Format: MP3 Download", www.amazon.com imagen: '41LnifdtVL_SL500_AA280_', http://www.amazon.com/Albeniz-I-Iberia-Arr-Guerrero/dp/B0043XRXH8/ref=sr_shvl_album_1?ie=UTF8&qid=1303850240&sr=301-1 [consulta: 19 septiembre 2008].
- , *Isaac Albéniz: Iberia, orquestación de Francisco Guerrero* [CD], Orquesta Sinfónica de Galicia, dir. José Ramón Encinar, Glossa music, LC 00690, © 2007. Maqueta del diseño gráfico de esta grabación disponible en: http://www.oficinatresminutos.com/HTML_pages/04_packaging/packaging_gls_01.html [consulta 20 junio 2010].

- HAMELIN, Marc-André (int.), *Albéniz: Iberia* [CD], Londres, Hyperion Records CDA67476/7, © 2005. Referencia de la ilustración: “Albéniz: Iberia (import)”, www.amazon.com imagen: ‘51x1dWTtjFL._SS400_’, http://www.amazon.com/Alb%C3%A9niz-Iberia-Isaac-Albeniz/dp/B0007WFWPY/ref=sr_1_1?ie=UTF8&s=music&qid=1303407895&sr=8-1 [consulta: 28 febrero 2009].
- , *First Godowsky/Chopin study*, Premios Grammys 2001, “Marc-Andre Hamelin at the Grammys”, www.youtube.com subido por tompilk el 7/4/2007, http://www.youtube.com/watch?v=_lgYoKK2gzk [consulta: 10 febrero 2010].
- HATTO, Joyce (int.), *Albéniz: Iberia* [CD], UK, Concert Artist, 9120-2(CD), 2003. Referencia de la ilustración: “Isaac ALBÉNIZ (1860-1909) Iberia (complete) (1905-1908)”, www.musicweb-international.com imagen: ‘Albeniz-9120-2’, http://www.musicweb-international.com/classrev/2004/Nov04/Albeniz_Hatto.htm [consulta: 16 agosto 2007].
- HELFFER, Claude (int.), *Albéniz: Iberia* [reedición: CD], Universal Classics France, Accord, 4767931, © 1963, © 2005. Referencia de la ilustración: “Albeniz - Debussy - Claude Hel [Import] Claude Helffer (Artiste) | Format: CD”, www.amazon.fr imagen: ‘41JE6Q6G6KL._SS500_’, http://www.amazon.fr/Albeniz-Debussy-Claude-Hel-Helffer/dp/B000AR7FT2/ref=sr_1_3?ie=UTF8&qid=1241344254&sr=8-3 [consulta: 3 mayo 2009].
- HEISSER, Jean-François (int.), *Albéniz: Iberia* [reedición: CD], Warner music France, Erato 4509-94807-2; AMG Album ID W 54206, © 1994. Referencia de la ilustración: Farhan Malik, “ALBÉNIZ, Iberia, CACD 9120-2, IDENTIFIED. Erato 4509-94807-2; Jean-François Heisser, piano”, imagen: ‘sourcecover’, <http://www.farhanmalik.com/hatto/albeniz.html> [consulta: 16 agosto 2007].
- , “Fantasia Bétique”, en Jean-François Heisser (dir.), *Manuel de Falla: L’Amour Sorcier, Les Tréteaux de Maître Pierre, Fantaisie Bétique* [Grabación sonora], Mirade Mir034, 2007. Información disponible en: <http://www.mirare.fr/DisquesMirare/Heisser-DeFalla.html> [consulta: 3 Marzo 2010].
- , “Folleto”, en Jean-François Heisser (int.), *Albéniz: Iberia* [reedición: CD], Warner music France, Erato 4509-94807-2; AMG Album ID W 54206, © 1994.
- , *Isaac Albéniz: Iberia* [disco de 33 rpm], Francia, Le club français du disque 320-321 (mono), [1963]. Referencia de la ilustración: Passiondisque*fr, “Albeniz Iberia -Claude Helffer- Club Francais-320/321”, Nantes (France métropolitaine), www.ebay.fr imagen: ‘9175’, http://cgi.ebay.fr/ALBENIZ-IBERIA-CLAUDE-HELFFER-CLUB-FRANCAIS-320-321_W0QQitemZ160401595876QQcmdZViewItemQQoptZFR_VC_Vinyle?hash=item2558ae1de4 [consulta: 7 abril 2010].
- , *Isaac Albéniz: Iberia* [disco de 33 rpm], Paris, Le club français du disque 320-321 (mono), [1963]. Referencia de la ilustración: www.ebay.com passiondisque*com, Vlaams-Brabant Bélgica, “Albeniz Iberia -Claude Helffer- Club Français- 320/321”, Imagen: ‘9175b’, 1/4/2010. <http://cgi.ebay.fr/ws/eBayISAPI.dll?ViewItem&item=160401595876> [consulta: 1 diciembre 2010].

- , *Isaac Albéniz: Suite para piano "Iberia"* [reedición: disco de 33 rpm], Madrid, Marfer, álbum 111-S, D.L. 1974. Referencia de la ilustración: Larbear, "Claude Helffer, Albeniz: Iberia, Suite For Piano. Musidisc 160174, 2-LP gatefold cover. Made in France", Bryant (Arkansas, US), www.ebay.com imagen: '!'CESyJCgBWk~\$(KGrHqQOKiQEz9(zkeQ!BNRbN3cDqQ~~0_3', <http://cgi.ebay.com/ws/eBayISAPI.dll?ViewItem&item=170597337491> [consulta: 7 abril 2011].
- HISEKI, Hisako (int.), *Iberia, Suite Española* [Albéniz] [CD], Barcelona, Optidata, OPD/09-076, D.L. 2009. Referencia de la ilustración: Insitu enrigements musicals, "Iberia de Albéniz per Hisako Hiseki", 27/4/2009, imagen: "Portada Iberia", España, <http://insitumusica.blogspot.com/2009/04/iberia-de-albeniz-per-hisako-hiseki.html> [consulta: 27 mayo 2010].
- , *Isaac Albéniz: Suite Iberia* [CD], Barcelona, Edicions Albert Moraleda Ref 1094-1, D.L. 1994. Referencia de la ilustración: Hisako Hiseki, "Recordings and Scores. Suite Iberia (out of stock)", imagen: 'CD Granados Suite Iberia Funda 2', <http://www.gaudiallgaudi.com/AHisako%20Hiseki%20recordings.htm> [consulta: 1 abril 2011].
- HOFFELÉ, Jean-Charles, "The true face of Iberia" [La verdadera cara de Iberia], [Folleto de grabación], (trad. Hugh Graham), en *Les rarissimes de Leopoldo Querol. Albéniz / Granados*, EMI Classics, 0946 351814 2 5.
- HUIDOBRO, Ángel (int.), *Isaac Albéniz: Iberia* [CD], Madrid, Several Records SRD-298/9, © D.L. 2004. Referencia de la ilustración: "Ángel Huidobro - Iberia CD 2. mp3" www.tradebit.com imagen: '0000718116_350', <http://www.tradebit.com/filedetail.php/89113843-iberia-cd> [consulta: 7 abril 2010].
- , *Trazos de la Iberia. El Puerto, Málaga, Eritaña*, Producción y realización para TVE: David del Río Robles, Sala Manuel de Falla del Real Conservatorio Superior de Madrid. Enlaces: "TVE es música El Puerto, Málaga, Eritaña de Albéniz", carga a YouTube: 7/8/2010, <http://www.youtube.com/user/Daviddelrriorobles#p/u/42/RsUhqozJliQ> http://www.youtube.com/user/Daviddelrriorobles#p/u/33/XfKc_9rOMzI <http://www.youtube.com/user/Daviddelrriorobles#p/u/34/nj2QSRNfgCQ> [consulta: 10 noviembre 2010].
- IGLESIAS, Antonio, "Isaac Albéniz y la Suite Iberia" [notas], en Rosa Torres-Pardo (int.), *Isaac Albéniz: Iberia* [CD], España, Glossa Music, GSP98005, © 2006.
- ISH-HURWITZ, Yoram (int.), *Albéniz: Ibéria vol 1, book 1 & 2* [SACD], UE, Turtle records TR75529, © 2009 Turtle Records/Edison Production Company, © Yoram Ish-Hurwitz. Las imágenes incluidas en las ilustraciones 4-101 y 4-102; 5-52, 5-53, 5-54 y 5-55 fueron escaneadas del ejemplar comprado por el autor de este trabajo de investigación.
- , *Albéniz: Ibéria vol 2, book 3 & 4* [SACD], UE, Turtle records TR75530, © 2009 Turtle Records/Edison Production Company, © Yoram Ish-Hurwitz. Las imágenes incluidas en las ilustraciones 4-103 y 4-104; 5-20 y 5-21 fueron escaneadas del ejemplar comprado por el autor de este trabajo de investigación.
- JOB, Bernard (int.), *Albéniz: Iberia* [CD], Francia, Perspectives Musicales 411 218-3, © 2008. Referencia de la ilustración: "Isaac Albeniz: Iberia;

- Bernard Job [MP3 format]" www.amazon.com imagen: '5175gzIP4kL._SS500_', http://www.amazon.com/gp/product/B002PCUAG0/ref=dm_sp_alb/191-0554196-6564000 [consulta: 22 octubre 2009].
- JONES, Martin (int.), *Granados: Goyescas; Albéniz: Iberia* [reedición: CD], Monmouth (UK); Charlottesville (Virginia, US), Nimbus NI7718-9, © 2004. Referencia de la imagen: "Enrique Granados Goyescas and Albeniz Iberia - Martin Jones (2CD)", www.discovery-records.com imagen: 'NI7718', <http://www.discovery-records.com/product-ST66558/Granados-Goyescas-and-Albeniz-Iberia-Martin-Jones-2CD.htm> [consulta: 26 mayo 2009].
- , *Granados: Goyescas, El Pelele, Escenas románticas; Albéniz: Iberia, Tango Suite española* [CD], UK, Nimbus Records NI 5595/8, © 1999. Referencia de la ilustración: "Plays Granados & Albeniz [Coffret, Import] Martin Jones (Artiste)", www.amazon.fr imagen: '51aDEVXddaL._SL500_AA300_', http://www.amazon.fr/Spanish-Piano-Music-Vol-Granados/dp/B000001IGNE/ref=sr_1_1?ie=UTF8&s=music&qid=1246731371&s_r=1-1 [consulta: 4 julio 2009].
- , *The piano music of Ernesto Halffter*, [CD], UK, Nimbus Records, NI5849, © 2009. Disponible en: <http://www.wyastone.co.uk/halffter-the-piano-music.html> [consulta: 15 de mayo 2011].
- KNB TV, "Hiromi Okada 2010 Toyama" [reportaje], en japonés, www.knb.ne.jp video subido a YouTube por taokumura el 21/11/2010, <http://www.youtube.com/watch?v=npsvK4dPty4> [última consulta: 10 diciembre 2010].
- "Kotaro Fukuma, piano" [video], *2008 Competition*, XVII Concurso Internacional de Piano de Santander Paloma O'Shea, Fundación Albéniz, video producido por TVE, Disponible en: http://www.santanderpianocompetition.com/C_Ganadores2008_Video.aspx?id=3 [consulta: 4 diciembre 2010].
- KYRIAKOU, Rena (int.), *Albéniz piano music (complete) vol. 1. Iberia (Complete) Sonata No. 3, Op. 68, Dreams Pavane-Caprice, Remembrances of a Journey, 7 Studies, Mallorca, Barcarole* [disco de 33 rpm], New York, Vox, [1972]. Referencia de la ilustración: "Vox SVBX 5403 - Vinyl LP", imagen: 'Vox%20SVBX%205403_Kyriakou_', <http://209.85.229.132/search?q=cache:nAPfzOu0UIUJ:classicalrecordtrader.com/albums/Vox%2520SVBX%25205403.html+Rena+Kyriakou,+Iberia+LP&cd=11&hl=en&ct=clnk&gl=uk> [consulta: 28 julio 2009].
- , *Albeniz: piano music (complete); vol.9, Iberia Azulejos, La Vega* [reedición: disco de 33 rpm], Japón, Pioneer / Warner-Pioneer Corporation, H-4543-4V, 1973. Referencia de la ilustración: "Albeniz; piano music (complete) vol.9", Japón, www.snowrecords.co.jp imagen: '1854', <http://www.snowrecords.co.jp/servlet/the-123366/Vinyl-Records%2CKYRIAKOU%2C-RENA%2CH-dsh-4543-dsh-4V/Detail> [consulta: 22 abril 2011].
- , *Albéniz piano Works* [reedición en CD], Vox Unique, The Vox Edition, Set de ocho discos compactos. Reedición proveniente de la grabación SVBX 5403-5 [información de referencia no disponible]. imagen: 'CDR8001', <http://www.cd101.net/> [consulta: 11 abril 2009].

- , *Isaac Albéniz: piano works* [reedición: CD], [s.l.], Vox records / SPJ music Inc., 222102-444/A-D, © 2004. Quadromania, distribuido por Membran International. Referencia de la ilustración: “Piano Works [Box-Set] Rena Kyriakou (Künstler), Isaac Albeniz (Komponist) | Format: Audio CD”, [www.amazon.de](http://www.amazon.de/Piano-Works-Rena-Kyriakou/dp/B00023BI4C/ref=sr_1_2?ie=UTF8&s=music&qid=1303897784&sr=8-2) imagen: ‘51r14OtDxfL_SL500_AA300_’, http://www.amazon.de/Piano-Works-Rena-Kyriakou/dp/B00023BI4C/ref=sr_1_2?ie=UTF8&s=music&qid=1303897784&sr=8-2 [consulta: 3 abril 2010].
- , *Isaac Albéniz: piano works* [reedición: CD], [s.l.], Vox records / SPJ music Inc., 222102-444/A-D, © 2004. Referencia de la ilustración: “Piano Works/ Rena Kyriakou Isaac Albeniz”, Corea del Sur, www.maniadb.com [Sitio Web con texto en coreano]. imagen: ‘279650_1_f’, <http://www.maniadb.com/album.asp?a=279650> [consulta: 3 enero 2011].
- LACOT, Jean-Pierre (int.), *Entre Kafka et la B.D.* [disco de 45 rpm], (fot. Pascal Dacasa), Francia, 1983. en Christian Marmonnier, *Vinilos Cómico*, Barcelona, Somoslibros, 2009, p. 20.
- LARROCHA, Alicia de (int.), *Albéniz, l'oeuvre pour piano, vol. 1 y 2, Iberia* [reedición: disco de 33 rpm], Francia, Erato STU 70167/68, [s.a.]. Referencia de la imagen: Gazmo41, “ERATO STU 70167-Albeniz -Iberia Voll-Alicia De Larrocha”, Peebles (Borders, UK), 16/04/2010, www.ebay.com imagen: ‘Larrocha_Erato_V1_Iberia’ http://cgi.ebay.com/ERATO-STU-70167-ALBENIZ-IBERIA-VOL1-ALICIA-DE-LARROCHA_W0QQitemZ230458767300QQcmdZViewItemQQptZUK_Record_s?hash=item35a869b7c4 [consulta: 7 abril 2010].
- , *Albéniz: Iberia* [disco de 33 rpm], Francia, Vega C30 A 222/223, [195?]. Les grands compositeurs spagnols. Colletion Hispavox. Referencia de la ilustración: Woodywilliejohn [Jolly records (store)], “Alicia de Larrocha, Albeniz Iberia French 50's LP Veja”, Toulon (Francia), www.ebay.fr imagen: ‘!B0gNNtw!Wk~\$(KGrHqEOKicE)Q+tYv5eBM,ocMcmvw~~_3’, http://cgi.ebay.com/ALICIA-LARROCHAALBENIZ-IBERIA-RENCH-50S-LP-VEGA-/400144869156?pt=Music_on_Vinyl&hash=item5d2a7e2724 [consulta: 1 diciembre 2010].
- , *Albéniz: Iberia* [Incluye también *Goyescas* de Granados] [reedición: CD], Francia, DECCA ADD 448 191-2 (barcode: 028944819120), 1998. [Colección viceversa]. Referencia de la ilustración: “Iberia – Goyescas”. www.musiconly.com imagen: ‘iberia_goyescas_decca’, http://www.musiqueonly.com/disques/classique/xx_me_si_cle/enrique_granados/iberia_goyescas_decca.php#zoom [consulta: 12 enero 2011].
- , *Albéniz: Iberia* [reedición: disco de 33 rpm], Francia, Erato STE 50167 / 50168, [196?]. Referencia de la ilustración: Parisluis, “DE LARROCHA Albeniz Iberia french Erato STEREO STE 2LP”, Paris (Francia), www.ebay.com imagen: ‘STE_50167_2’, http://cgi.ebay.com/LARROCHA-Albeniz-Iberia-french-Erato-STEREO-STE-2LP-/130409878373?cmd=ViewItem&pt=Music_on_Vinyl&hash=item1e5d08d365 [consulta: 14 julio 2010]. Se comercializó también una versión mono con el número de catálogo: “Erato: Mono LDE 3267” con la misma presentación gráfica.

- , *Albéniz: Iberia, Cantos de España; Navarra* [Disco de 33 rpm], New York, London, © 1973. Referencia de la ilustración: ‘Doclp33’, “De Larrocha: Albeniz:Iberia-Cantos de Espana Lon-Dec nm”, Roswell, Georgia (US), subasta finalizada el 28/11/2010 www.ebay.com imagen: ‘140’, http://cgi.ebay.com/LARROCHA-ALBENIZ-IBERIA-CANTOS-ESPANA-LON-DEC-NM-/190470570461?pt=Music_on_Vinyl&hash=item2c58ee41dd [consulta: 23 noviembre 2010].
- , *Albéniz: Iberia, Cantos de España; Navarra* [Disco de 33 rpm], New York, London, © 1973. Referencia de la ilustración: Classical Record Exchange, New Jersey (US), “Lon CSA 2235 Larrocha Albeniz Iberia Cantos Espana nm”, subasta finalizada el 20/11/2010 www.ebay.com imagen: ‘P1015875’, <http://www.ebay.com/itm/ws/eBayISAPI.dll?ViewItem&item=390365429787> [consulta: 17 noviembre 2011].
- , *Albéniz: Iberia* [reedición: disco de 33 rpm], US, Turnabout TV 34750/51, [1979]. Referencia de la ilustración: It's A Wonderful World (Store), “Alicia De Larrocha, Albeniz: Iberia Vol. 2. Turnabout TV 34751”, Bryant (Arkansas, US), www.ebay.com imagen: ‘Larrocha_Turnabout’, <http://cgi.ebay.com/ws/eBayISAPI.dll?ViewItem&item=170597322537> [consulta: 1 febrero 2011]. El año de publicación fue obtenido del siguiente enlace:
- , *Albéniz: Iberia* [reedición: disco de 33 rpm] “(1979) LP: Turnabout TV-34751”, <http://larrocha-discography.blogspot.com/search/label/Albeniz> [consulta: 26 abril 2011].
- , *Albéniz: Iberia, [Navarra, Azulejos]; Granados: Goyescas, [El pelele]* (reedición, remasterización: CD). EMI 3-61520-2 = EMI [61515] = AMG Album ID W 140312, Great Recordings of the century, © 2006, [Hispavox: Iberia, 1962]. Referencia de la ilustración: Member idredtagmarket, “Albeniz: Iberia / Alicia De Larrocha - CD Boxset New”, US, 23/6/2010, www.ebay.com imagen: ‘5116KDHAY3L_SS500_’, http://cgi.ebay.com/ALBENIZ-IBERIA-ALICIA-LARROCHA-CD-BOXSET-NEW-/110537716178?cmd=ViewItem&pt=Music_CDs&hash=item19bc8fb1d2 [consulta: 28 junio 2010].
- , *Albéniz: Iberia, Cantos de España, Navarra* [disco de 33 rpm], UK, DECCA SXL 6586-7, [1973]. Referencia de la ilustración: “Albeniz Iberia - Alicia De Larrocha - DECCA SXL 6586-7”, www.ebay.com [Ganador de la subasta: note777sound], imagen: ‘!B+mw(2gCGk~\$(KGrHqIOKnUEz1)bkvt)BN!MZ1kjFw~~_3’, <http://offer.ebay.com/ws/eBayISAPI.dll?ViewBids&item=220708821687> [consulta: 19 diciembre 2010].
- , *Albéniz: Iberia, Cantos de España, Navarra* [cinta de carrete abierto], LONDON, LON K 42235, AMPEX reel-to-reel tape (4-track, 7 1/2ips, stereo, DOLBY encoded, double-play), 1973. Referencia de la ilustración: Foryoureyesonly702, “REEL to REEL 4track Albeniz Iberia Cantos De Larrocha”, Las Vegas (Nevada, US), www.ebay.com imagen: ‘!BuUQejwCGk~\$(KGrHqJ,!iIEv1+zwt26BL+w5Czs3g~~_12’, <http://cgi.ebay.com/REEL-REEL-4track-ALBENIZ-IBERIA-CANTOS-LARROCHA->

- [/280513261672?cmd=ViewItem&pt=Music_Other_Formats&hash=item414fe4b068](#) [consulta: 13 junio 2010].
- , *Albéniz: Iberia, Cantos de España, Navarra, etc.* [reedición: CD], DECCA, Universal Music Classical, UCCD-3238 [número de catálogo tomado de <http://item.rakuten.co.jp/asahi-record/00000517199/>], [s.a.]. Referencia de la ilustración: Esta grabación se vende en la version japonesa de Amazon. Traduciendo con las herramientas de idioma del explorador damos la siguiente descripción: “Albéniz: Iberia canciones”. www.amazon.co.jp ASIN: B0000CD7W7, imagen: ‘204131e29fa0137d38054110.L’, http://www.amazon.co.jp/gp/customer-media/product-gallery/B0000CD7W7/ref=cm_ciu_pdp_images_0?ie=UTF8&index=0 [consulta: 19 julio 2010].
- , *Albéniz: Iberia, Cantos de España; Navarra* [Disco de 33 rpm], New York, London, © 1973. El Retrato de la pianista en contraportada apareció en el siguiente anuncio de eBay: ld33009, “Albeniz Iberia Alicia De La Rocha London FFRR CSA2235”, Hallandale, Florida (US) subasta finalizada el 16/6/2011 www.ebay.com imagen: ‘\$(KGrHqV,!hcE2iDYjWpzBNtiO)b1!~~_12’, <http://cgi.ebay.com/ws/eBayISAPI.dll?ViewItem&item=190543500372> [consulta: 14 junio 2011].
- , *Albéniz: Iberia, Navarra* [reedición: disco de 33 rpm], Madrid, Hispavox, 137003 (2), D.L. 1983. Referencia de la ilustración: El rincón del vinilo, “Alicia Larrocha. Piano - Albeniz. Iberia / Navarra - Carpetas doble. 2 Lps – 1983”, Vizcaya (España), www.todocoleccion.net imagen: ‘6754163’, <http://www.todocoleccion.net/alicia-larrocha-piano-albeniz-iberia-navarra-carpeta-doble-2-lps-1983~x21797203> [consulta: 21 noviembre 2010].
- , *Albéniz: Iberia, Navarra* [reedición: disco de 33 rpm], Madrid, Hispavox, D-CLASICA-503, 1971.
- , *Albéniz: Iberia, Navarra* [reedición: disco de 33 rpm], [n.l.] Epic SC 6058 (LC 3935-3936). [1966]. Referencia de la ilustración: Dbgear, “Isaac Albeniz - Iberia / Navarra - 2 LP Box [Epic Records BSC 158, Stereo]”, Denver (Colorado, US), www.ebay.com imagen: Portada: ‘Larrocha_Iberia_Epic_BSC158_2lp’, Contraportada: ‘albums7-19-09103’ http://cgi.ebay.com/ISAAC-ALBENIZ-Iberia-Alicia-de-Larrocha-BSC-158-2-LP_W0QQitemZ260561738957QQcmdZViewItemQQptZMusic_on_Vinyl?hash=item3caab09ccd [consulta: 4 abril 2010].
- , *Albéniz: Iberia, Navarra, Suite española* [CD], US, [Sello] London 417887, [1987]. Referencia de la ilustración: “Albeniz: Iberia, Navarra, Suite Española / De Larrocha”. Release Date: 10/25/1990 www.arkivmusic.com [The source for Classical Music], imagen: ‘56933’, http://www.arkivmusic.com/classical/album.jsp?album_id=56933&source=ClassicalNet [consulta: 3 abril 2011].
- , *Albéniz: Iberia, Navarra, Suite española* [reedición: CD], UK, Decca / Universal 478-0388-2 (2CD Set), 2008. Referencia de la ilustración: Presto Classical, “Albéniz: Iberia; Decca: 4780388”, UK, www.prestoclassical.co.uk imagen: ‘decca4780388’, <http://www.prestoclassical.co.uk/r/Decca/4780388> [consulta: 28 julio 2009].
- , *Albéniz: Iberia, Navarra, Suite española, Pavana Capricho, Tango, Rumores de la Caleta, Puerta de Tierra* [reedición: CD]. EMI, CMS-64504 (2CD Set), 1992. [Hispavox: Iberia, 1962]. Referencia de la

- ilustración: “Iberia/Navarra/Suite Espanola Etc. by Alicia de Larrocha” www.kazaa.com imagen: ‘Alicia_De_Larrocha-IberiaNavarraSuite_E_3’, <http://www.kazaa.com/#/Alicia-de-Larrocha/Iberia-Navarra-Suite-Espanola-Etc>. [consulta: 15 mayo 2010].
- , *Albéniz: Iberia; Granados: Goyescas* [reedición: CD], [UK], DECCA, CD ADD 000289 448 1912 0, 1995. Referencia de la ilustración: “Albéniz: Iberia/Granados: Goyescas – Larrocha” www.deutschegrammophon.com imagen: ‘4481912’, http://www.deutschegrammophon.com/cat/single?sort=newest_rec&COMP_ID=ALBIS&PRODUCT_NR=4481912&flow_per_page=50&UNBUYABLE=1&per_page=50&ADD_OTHER=1&presentation=flow [última consulta: 27 diciembre 2010].
- , *Albéniz: Iberia; Navarra* [Reedición: disco de 33 rpm], Madrid, Hispavox, 18-1241/42 S Clave, D.L. 1971.
- , *Albéniz: Iberia, Navarra, Suite española* [disco de 33 rpm], UK, DECCA 417 887-1, [1987]. Referencia de la ilustración: stormalex, “Albéniz, Iberia Navarra + Alicia de Larrocha 2LP SET”, Edinburgh (UK), www.ebay.co.uk imagen: ‘Larrocha_decca’, http://cgi.ebay.co.uk/ALBENIZ-Iberia-Navarra-ALICIA-DE-LARROCHA-2LP-SET_W0QQitemZ230454434150QQcmdZViewItemQQOptZUK_Records?hash=item35a8279966 [consulta: 7 abril 2010].
- , *Albéniz: Iberia; Navarra; Suite Española* [Disponible para descarga: MP3, 320k], UK, DECCA, 15/5/2010, 21 tracks, www.hmvdigital.ca imagen: ‘0000827340_500’, <http://www.hmvdigital.ca/artist/alicia-de-larrocha/albeniz-iberia-navarra-suite-espanola> [consulta: 3 abril 2011]. Al parecer dicha carátula se deriva de una reedición en CD de 1998 por London, cuya portada y contraportada conteniendo el sello se pueden ver en el siguiente enlace: http://www.amazon.com/dp/B0000041T4?tag=classicalnet&link_code=as3&creativeASIN=B0000041T4&creative=373489&camp=211189 [consulta: 3 abril 2011].
- , *Albéniz: Iberia, Navarra* [reedición: disco de 33 rpm], US, Columbia M2L-268 [Mono], 1959. Referencia de la ilustración: “Columbia M2L-268 (Never release on CD) First version of Iberia by Alicia de Larrocha (Mono)”, www.larrocha-discography.blogspot imagen: ‘6’, <http://larrocha-discography.blogspot.com/2010/12/columbia-m2l-268.html> [consulta: 30 marzo 2011].
- , *Albéniz: obras para piano (Málaga, Eritaña)* [Disco de 45 rpm], Hispavox, HH16-264, 1961. Referencia de la ilustración: Eiteirino, “Alicia de Larrocha - obras para piano Albéniz”, Lugo (España), www.todocoleccion.net imagen: ‘22009911’, <http://www.todocoleccion.net/alicia-larrocha-obras-para-piano-albeniz-x22009911> [consulta: 21 noviembre 2010].
- , *Alicia de Larrocha plays Granados, Esplá, and Rodrigo* [Reedición: CD], (remastering Doug Schwartz, liner notes Gary Starr), MCA Classics, MCAD2-98248, 1989. Referencia de la ilustración: *Alicia de Larrocha plays Granados, Esplá, and Rodrigo*, Audio CD, www.amazon.com imagen: ‘51P8pxqO6bL_SS500_’, <http://www.amazon.com/Alicia-Larrocha-Plays-Granados-Rodrigo/dp/B0047VPQN4> [consulta: 25 julio 2011].

- , “Columbia M2L-268 (Never release on CD), First vesion [sic] of Iberia by Alicia de Larrocha (Mono)” en *Discografía de Alicia de Larrocha* [Blogspot], Entrada actualizada, [www.larrocha-discography.blogspot](http://www.larrocha-discography.blogspot.com/2010/12/columbia-m2l-268.html) Disponible en: <http://www.larrocha-discography.blogspot.com/2010/12/columbia-m2l-268.html> [consulta: 24 julio 2011].
- , *Complete EMI recordings: Soler Granados, Albéniz, Turina, Montsalvatge, Falla* [reedición: CD], Grabaciones originales del sello Hispavox, EMI (Icon) 50999 6 29486 2 3 (Set de 8CD), 2010. Referencia de la ilustración: “Alicia de Larrocha – complete EMI recordings”, www.emi-icons.com imagen: ‘5099962948623’, <http://www.emi-icons.com/5099962948623.php> [consulta: 28 marzo 2010].
- , “Hispavox (Mono): First vesion of Iberia by Alicia de Larrocha (Mono)” en *Discografía de Alicia de Larrocha* [Blogspot], [www.larrocha-discography.blogspot](http://www.larrocha-discography.blogspot.com/2011/07/hispavox-mono.html) Disponible en: <http://www.larrocha-discography.blogspot.com/2011/07/hispavox-mono.html> [consulta: 24 julio 2011]. Referencia de la ilustración: Captura de la imagen “HH 16-264 (1961)” incluida en la página <http://www.larrocha-discography.blogspot.com/2011/07/hispavox-mono.html> [consulta: 24 julio 2011]. Referencia de La ilustración: Detalle de imagen “HH 16-264 (1961)” incluida en la página <http://www.larrocha-discography.blogspot.com/2011/07/hispavox-mono.html> [consulta: 24 julio 2011].
- , “Hispavox (Mono): First vesion [sic] of Iberia by Alicia de Larrocha (Mono)” en *Discografía de Alicia de Larrocha* [Blogspot], [www.larrocha-discography.blogspot](http://www.larrocha-discography.blogspot.com/2011/07/hispavox-mono.html) Disponible en: <http://www.larrocha-discography.blogspot.com/2011/07/hispavox-mono.html> [consulta: 24 julio 2011].
- , *I. Albéniz, Iberia Navarra, nueva interpretación de Alicia de Larrocha* [disco de 33 rpm], Madrid, Hispavox, D.L. 1964. Referencia de la ilustración: Biblioteca Musical de Madrid, <http://catalogos.munimadrid.es/cgi-bin/opacmusical/O7457/IDe1af79bc?ACC=101> imagen: ‘MLKOB=24891923030’ (tomada el 10/06/2010; cámara DMC-FX01), <http://catalogos.munimadrid.es/cgi-in/opacmusical/O7264/ID2643156d/NT10> [consulta: 14 junio 2010]. Contraportada: imagen escaneada por el servicio de reproducción de la Biblioteca de Cataluña del ejemplar conservado en dicho centro.
- , *I. Albéniz, Iberia; E. Granados, Goyescas* [disco de 33 rpm], Historia de la música clásica 61, Madrid, Fonogram, D.L. 1984. Referencia de la ilustración: Masanas. “Lp DECCA : Albéniz - Iberia + Granados - Goyescas / Larrocha piano”, Cádiz (ES), www.todocoleccion.net imagen: ‘6868579’, <http://www.todocoleccion.net/lp-decca-albeniz-iberia-granados-goyescas-larrocha-piano-pedido-minimo-9-euros-x18135176> [consulta: 21 noviembre 2010].
- , *I. Albéniz: Iberia y Navarra* [disco de 33 rpm], [Madrid], Hispavox HH 1076, HH 1077, D.L. 1958. Referencia de la ilustración: Margarida Ullate, “«Iberia», d’Isaac Albéniz”, www.bnc.cat imagen: “Iberia / Isaac Albéniz. Madrid: Hispavox, 1958 (HH-1076/1077)” [‘iberia’], <http://www.bnc.cat/fons/detall.php?id=37> [consulta: 4 septiembre 2010].

- , *I. Albéniz: Iberia y Navarra* [disco de 33 rpm], [Madrid], Hispavox HH 1076, HH 1077, D.L. 1958. Referencia de la ilustración: Imagen escaneada por el servicio de reproducción de la Biblioteca de Cataluña del ejemplar depositado en dicho centro de conservación.
- , *I. Albéniz, Iberia Navarra, nueva interpretación de Alicia de Larrocha* [disco de 33 rpm], Madrid, Hispavox, D.L. 1964. Referencia de la ilustración: “contraportada”, extracto de la imagen escaneada por el servicio de reproducción de la Biblioteca de Cataluña del ejemplar conservado en dicho centro.
- , *Iberia* [reedición: disco de 33 rpm], [n.p.], Columbia M2L 268 (ML 5466-5467), [1960]. Recorded in Spain by Hispavox. Referencia disponible en LCCN permalink: <http://lcn.loc.gov/99594338> [consulta: 31 marzo 2011], LCCN permalink: <http://lcn.loc.gov/r60001003> [consulta: 5 julio 2011].
- , *Iberia, Cantos de España, Navarra* [Isaac Albéniz] [reedición: disco de 33 rpm], Decca SXL 6586 y SXL 6587, Madrid, Fonogram, D.L. 1981. Referencia de la ilustración: “De Larrocha (p) Albeniz Iberia”, *Watson Records, classic music online* [Website], www.watsonrecords.co.uk imagen: ‘watson_records-img600x450-1245048118do32uy32521_!972’, http://www.watsonrecords.co.uk/list_records.php [consulta: 28 julio 2009].
- , *Isaac Albéniz, Iberia Navarra* [reedición: disco de 33 rpm]. [US], Music Heritage Society, MHS 1307/1308, [s.a.]. Referencia de la ilustración: wayneo_55, “Alicia de Larrocha~Albeniz Iberia Navarra~MHS 1307/1308”, Lafayette (Louisiana, US), www.ebay.com imagen: ‘!BWnr3UwCGk~\$(KGrHgoOKjQEjLmQu1cBKYSf1BR0Q~~_12’, http://cgi.ebay.com/Alicia-de-Larrocha-Albeniz-Iberia-Navarra-MHS-1307-1308_W0QQitemZ350227895172QqcmdZViewItemQQptZMusic_on_Vinyl?has_h=item518b359384 [consulta: 7 abril 2011].
- , *Isaac Albéniz: Evocacion, aus der Suite “Iberia”* [video], www.youtube.com “Alicia de Larrocha recital, part 5”, subido por elduendecillo07 el 15/1/2008, <http://www.youtube.com/watch?v=Pf4YFxrSKi8> [consulta: 25 mayo 2009].
- , *Isaac albéniz: Iberia* [reedición: disco de 33 rpm], Francia, Erato, duetto, DUE 20236/37, 1963. Referencia de la imagen: Discogs, “Isaac Albeniz* - Alicia De Larrocha – Iberia”, www.discogs.com imagen: ‘R-2358992-1287215529’, <http://www.discogs.com/Isaac-Albeniz-Alicia-De-Larrocha-Iberia/release/2358992> [consulta: 2 abril 2011].
- , *Isaac Albéniz: Iberia, Cantos de España* [reedición: disco de 33 rpm], DECCA, Alemania, Decca 6.35093 DX, 1982. [Grabación 1973]. Información obtenida de: Peter Panther LP-Shop, “Albeniz Iberia / Cantos de Espana de Larrocha 2 LP”, www.ebay.de El enlace del anuncio es: <http://cgi.ebay.de/ws/eBayISAPI.dll?ViewItem&item=400216004250> [consulta: 15 junio 2011]. Referencia de la ilustración: “Albeniz - Iberia + Cantos de Espana (2LP)”, Chuncheon (Gangwon, Corea del Sur), www.clapia.com imagen: ‘Sv502942’, http://www.clapia.com/sub/album_view.php?code=prodt&rowid=4606 [consulta: 20 noviembre 2010].
- , *The Art of Alicia de Larrocha. Albeniz* [reedición: CD], Japón, Hispa Vox / Shinseido SGR 4001~3, [s.a.]. Referencia de la ilustración: Brian0318jazz, “The Art Of Alicia De Larrocha - Albeniz Japan 3CD”,

- Subasta terminada el 15/01/2011. www.ebay.com imagen: 'Larrocha_Japan', <http://cgi.ebay.com/ws/eBayISAPI.dll?ViewItem&item=260718974234> [consulta: 9 enero 2011].
- , "Albéniz, Iberia" [reedición en CD], Hispavox, Classica, 80-81, Madrid, D.L. 1991. Referencia de la ilustración: allcdcovers, "Albeniz – Iberia (2003) Ratail CD", 31/03/2007, www.allcdcovers.com imagen: 'Larrocha80' (Front / 937 x 933 px / 153 KB / 72 descargas hasta la fecha), http://www.allcdcovers.com/show/7923/albeniz_iberia_2003_retail_cd/front [consulta: 5 julio 2009].
- , *Albéniz: Iberia (complete)* [reedición: disco de 33 rpm], [Recorded in Spain by Hispavox], [US?], Columbia, Masterworks, [s.a.]. Referencia de la ilustración incluida en dicho sitio: "Albeniz Iberia Alicia De Larrocha", ASIN: B002HK6U14 www.amazon.com imagen: 'cover', http://www.amazon.com/Albeniz-Iberia-Alicia-De-Larrocha/dp/B002HK6U14/ref=sr_1_31?ie=UTF8&s=music&qid=1279573293&sr=8-31 [última consulta: 19 julio 2010].
- , *Albéniz: Iberia (complete)* [reedición: disco de 33 rpm], [Recorded in Spain by Hispavox], [US?], Columbia, Masterworks, CBS Records # M2L-268 Mono [s.a.]. Referencia de la ilustración: Swanstone-3, "Alicia de Larrocha 2 lp Albeniz: Iberia CBS 6 eye NM", Oakland (CA, US), www.ebay.com imagen: '\$(KGrHqV,!hkE2foFE!6SBN6uVFSQgw~~_3', <http://cgi.ebay.com/ws/eBayISAPI.dll?ViewItem&item=370516321416> [última consulta: 6 junio 2011].
- LeNantais044, "Nantes : La Folle Journée à l'hôpital" [Hervé Billaut] [video], http://www.dailymotion.com/video/xcet3x_nantes-la-folle-journee-a-l-hopital_music [consulta: 22 abril 2011].
- LORIOD, Yvonne (int.), *Albéniz: Iberia* [disco de 33 rpm], [Francia], Vega C30 127/128, D.L. 1958. Referencia de la ilustración: Seudónimo fideliovynils, "Rare Yvonne Loriod Albeniz Iberia Original French Vega", Île-de-France (Paris), www.ebay.es imagen: 'Loriod', http://cgi.ebay.es/RARE-Yvonne-LORIOD-ALBENIZ-IBERIA-ORIGINAL-FRENCH-VEGA-/170567309977?pt=Music_on_Vinyl&hash=item27b69a9a99 [consulta: 24 agosto 2009].
- , *Albéniz: Iberia, 4 cahiers (extraits)* [reedición: CD], Paris, Adès, D.L. 1985. Referencia de la ilustración: Malcolm Ball, "Yvonne Loriod (non Messiaen) Recordings Archive. Albeniz: Iberia complete. Yvonne Loriod piano. Extracts on Ades CD 14.071-2", imagen: 'ylibcd2', <http://www.oliviermessiaen.org/Loriod.htm> [consulta: 24 julio 2008].
- LR music, "Albéniz – Iberia – Suite Española", (piano Hisako Hiseki), Barcelona, Optidata, OPD09076, 2009, imagen: 'OPD09076', <http://www.lrmusic.es/productos/mostrar/4131-albeniz-iberia-suite-espanola> [consulta: 27 mayo 2010].
- "Lubomir Georgiev, Ted Lane and Sally Christian perform Weber's" [video], <http://video.google.com/videoplay?docid=2375576707304204150#> [consulta: 10 enero 2010].
- MALINOWSKI, Stephen, *Beethoven, Symphony 9, 2nd movement (complete), Molto vivace, Philharmonia Baroque* [video], Scrolling bar-graph score, www.youtube.com, Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=p5fav12Qtx0&feature=relmfu> [consulta: 15

- febrero 2011]. Tabla de equivalencias entre los colores y la plantilla orquestal disponible en: http://www.musanim.com/img/b9m2_colors.jpg [consulta: 15 febrero 2011].
- , *Isaac Albéniz's Asturias (Leyenda), arranged for guitar and performed by James Edwards, accompanied by an animated score* [video], Scrolling bar-graph score, canal YouTube de Malinowski, <http://www.youtube.com/user/smalin?gl=US> Disponible en: <http://www.youtube.com/user/smalin?gl=US#p/c/97DAD64E5951DA8F/0/MvF8XWr17nw> [consulta: 22 julio 2010].
- MASO, Jordi; RIVA, Douglas, “Granados, E.: Piano Music, Vol. 10 (Riva) - In the Village” [en línea], Naxos, 8.570325, 2008, www.naxos.com Disponible en: http://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=8.570325 [consulta: 15 abril 2009].
- MONTIEL, Marisa (int.), *Albéniz: Suite Iberia, Navarra* [CD], (fot. ra7@estudiora7.com), Sello Autor, SA01590, © 2009, D.L. M-1211-2009. Referencia de la ilustración: “Suite Iberia -Primer cuaderno - Segundo cuaderno- CD 1”. www.amazon.com imagen: ‘51GdQXoXTVL._SS500_’, <http://www.amazon.com/Iberia-Primer-cuaderno-Segundo-cuaderno/dp/B003DEGNYW> [consulta: 12 mayo 2009].
- MURARO, Roger (int.), *Albéniz: Iberia* [CD], Francia, Levallois, Musidisc; Accord 204522, © 1997 Referencia de la ilustración: “Iberia, Isaac Albeniz, Roger Muraro (CD album. Paru le 6 octobre 1997)”, www.fnac.com image: ‘0028946535721’, <http://musique.fnac.com/a776595/Isaac-Albeniz-Iberia-CD-album> [consulta: 25 marzo 2011].
- , *Albéniz: Iberia* [Reedición: CD], Francia, Universal Classics France, Accord 465357-2, © 1997 © 2004. Referencia de la ilustración: “Albéniz: Iberia, books 1-4 (complete)”. www.prestoclassical.co.uk imagen: ‘accord4653572’, <http://www.prestoclassical.co.uk/search.php?searchString=iberia+muraro> [consulta: 10 abril 2009].
- NIKOLAYEV, V., *I. Albéniz, Iberia; Eduard Semin, piano*. [grabación sonora: LP]. Melodiya. C 10 30056 006. ©1990. [Notas en ruso, inglés y español].
- OKADA, Hiromi (int.), *Albéniz: Iberia* [CD], Japón, Camerata Tokyo 28CM 639, © © 2001. Referencia de las ilustraciones 4-74 y 4-75: imágenes escaneadas del ejemplar adquirido por el autor de este trabajo de investigación.
- OROZCO, Rafael (int.), *Isaac Albéniz: Iberia, Cantos de España* [CD], Francia, Valois/Auvidis CD V4663, © © 1992. Referencia de la ilustración: Imagen escaneada, a petición del autor de este trabajo de investigación, por el servicio de reprografía de la Biblioteca de Cataluña, a partir del ejemplar perteneciente a dicho recinto de conservación.
- , *Isaac Albéniz: Iberia, Cantos de España* [reedición: CD], [Francia], Naive, V4663, © 1992, (DA) 1996. Referencia de la ilustración: “Iberia - Cantos de España (Rafael Orozco)”. www.rateyourmusic.com imagen: ‘613820’, http://rateyourmusic.com/release/album/isaac_albeniz/iberia_cantos_de_espana_rafael_orozco/ [consulta: 10 agosto 2010].
- PEÑA, Sergio (int.), *Isaac Albéniz: Navarra, Cordoba, Iberia, Suite Española* [CD], US, The Orchard 669910552322; SP4455, © © 2000. Referencia de la ilustración: “Artist: Sergio Pena. Release: Iberia-Espana Suites”,

- www.theorchard.com imagen: '669910552322', <http://www.theorchard.com/dist/releaseInfo.php?upc=669910552322#> [consulta: 23 agosto 2007].
- PEREZ, Luis Fernando (int.), *Albéniz. Suite Iberia, Navarra* [CD], Madrid, Verso, VRS 2045, © (A) 2007 [Banco de Sonido], Referencia de la ilustración: "Luis Fernando Pérez - Suite Iberia. mp3", www.tradebit.com imagen: '0000164636_350', <http://www.tradebit.com/filedetail.php/44481643-suite-iberia> [consulta: 12 marzo 2010].
- , Albéniz: "Suite Iberia" [Folleto: notas], 22. p., en Luis Fernando Pérez (int.), *Albéniz. Suite Iberia, Navarra* [CD], Madrid, Verso, VRS 2045, © © 2007 Banco de Sonido.
- , "Luis Fernando Pérez, piano Isaac Albéniz - Suite Iberia - 'Evocación' " [video], subido por IsaacAlbeniz1 a YouTube el 3/8/2009, <http://www.youtube.com/watch?v=5Tp483SW9Bc> Véase también: "Luis Fernando Pérez, piano Isaac Albéniz - Suite Iberia- 'El Polo' " [video], subido por IsaacAlbeniz1 a YouTube el 3/8/2009, http://www.youtube.com/user/IsaacAlbeniz1#p/u/5/hyknYIo-8_4 [consulta: 15 diciembre 2010].
- Pianobleu, "Olivier Chauzu Paul Dukas" [Entrevista a Olivier Chauzu], *Pianobleu* [versión electrónica], <http://www.pianobleu.com/> Disponible en: <http://www.pianobleu.com/actuel/disque20080401.html> [consulta: 4 julio 2009].
- Pianola Society, "JOSE ECHANIZ plays Echaniz - Viva Navarra" [video], YouTube, Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=enjIdwjA3Lg> [consulta: 25 noviembre 2010].
- PhilipCaruso01, "Lang Lang - Isaac Albéniz Iberia (Book I) - I. Evocación; - II. El Puerto; III. Fête-dieu à Seville" [video], [*Lang Lang Live in Viena*, Sony, 2010], YouTube, uploaded on Sep 16, 2011, Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=CnOpFYFOdHw&feature=related> [consulta : 2 octubre 2011].
- PINZOLAS, José María (int.), *Albéniz: Suite Iberia* [reedición: CD], (fot. AISA), Deutsche Grammophon 437 242-2, [Galleria], PopyGram Ibérica 437242-2; 437243-2, © © 1992. Referencia de la ilustración: José María Pinzolas, "ib_galleria" www.pinzolas.com imagen: 'iberia_original', <http://www.pinzolas.com/Castellano/grabaciones.html> [consulta: 16 enero 2008].
- , *Albéniz: Suite Iberia; Granados: Piano works* [reedición: CD]. Deutsche Grammophon [4594302], AMG Album ID W 142738, D.L. 1999. Referencia de la Ilustración: "Albéniz: Suite Iberia; Granados: Piano Works [European Import]", US, www.allmusic.com imagen: 'm28119d97st', <http://www.allmusic.com/album/albniz-suite-iberia-granados-piano-works-european-import-w142738> [consulta: 24 agosto 2008].
- , *Isaac Albéniz: Suite Iberia* [CD], (fot. Oronoz), Deutsche Grammophon 437 241-2, PolyGram Ibérica, © © 1992. Referencia de la ilustración: José María Pinzolas, "Grabaciones, -CD -Video" www.pinzolas.com imagen: 'iberia_original', <http://www.pinzolas.com/Castellano/grabaciones.html> [consulta: 16 enero 2008].
- , *Música desde el Museo del Prado. Granados-Albéniz, extractos de las Suites "Goyescas" e "Iberia"* [disco de 33 rpm]. Deutsche Grammophon Gesellschaft (DGG), 423 256-1 (Stereo), D.L. 1987. Referencia de la

- Ilustración: Joboba Cosmic Vinyl (Store), “Jose Maria Pinzolas PRADO MUSEUM Granados Albeniz LP”, Central Pennsylvania (US), www.ebay.com imagen: ‘369140898_tp_Pinzolas_Prado’, http://cgi.ebay.com/Jose-Maria-Pinzolas-PRADO-MUSEUM-Granados-Albeniz-LP-/250624341128?cmd=ViewItem&pt=Music_on_Vinyl&hash=item3a5a5ff488 [consulta: 24 junio 2010].
- PIZARRO, Artur (int.), *Albéniz: Iberia and Granados: Goyescas*, Lynn Records: Album information, www.lynnrecords.com Disponible en: <http://www.linnrecords.com/recording-albeniz-iberia-and-granados-goyescas.aspx> [consulta: 21 noviembre 2010].
- , *Enrique Granados, Goyescas, Isaac Albéniz: Iberia* [SACD], UK, Linn Records CKD 355, © © 2010. Referencia de la ilustración: “Enrique Granados Goyescas & Isaac Albéniz Iberia” [Format: MP3-Download], fecha de publicación: 19/4/2010. www.amazon.de imagen: ‘51-C7JaPvL_SS500_pizarro’, http://www.amazon.de/Enrique-Granados-Goyescas-Alb%C3%A9niz-Iberia/dp/B003AX0C8E/ref=sr_1_14?ie=UTF8&s=dmusic&qid=1269097223&sr=8-14 [consulta: 20 abril 2010].
- , “My travel through the Spain of Albéniz and Granados” [My viaje a través de la España de Albéniz y Granados], [Folleto], pp. 7-8, en Artur Pizarro (int.), *Enrique Granados, Goyescas, Isaac Albéniz: Iberia* [SACD], UK, Linn Records CKD 355, © © 2010.
- , “Rachmaninoff Piano Concerto No.3, 1st Movt. (1/5)”, City of Birmingham Symphony Orchestra (dir. Simon Rattle), Leeds piano competition 1990, www.youtube.com subido por itwvw el 11/7/2010, <http://www.youtube.com/watch?v=4n3ww630QFM> [última consulta: 20 septiembre 2010].
- “Private music lessons: Yvonne Loriod, Pianist & Teacher” [video], www.youtube.com, subido por harmoniamundivideo el 15/2/2011, Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=OTSus6L2wtM> [consulta: 5 mayo 2011].
- PUPPULO, Elsa (int.), “Elsa Puppulo Ludwig Van Beethoven 33 Variaciones sobre un Vals de Diabelli” [video], www.youtbe.com subido por Varnijua el 14/01/2011. Imagen: tomada del fotograma del video y editada de manera posterior, <http://www.youtube.com/watch?v=HPxvH5lJe38> [consulta: 13 enero 2011].
- , *Isaac Albéniz: Iberia* [disco de 33 rpm], Argentina, PD 6030/1, [s.a.]. Referencia de la ilustración: Raris2003, “Isaac Albeniz Elsa Puppulo Iberia Piano Argentin X2 LPS”, Argentina, subasta finaliza el 26/4/2010, www.ebay.com imagen editada de: ‘!Btt(RuwCGk~\$(KGrHqYOKjIEvO+VTWcNBL9E3fJmPg~~_12’, http://cgi.ebay.com/ISAAC-ALBENIZ-ELSA-PUPPULO-IBERIA-PIANO-ARGENTIN-X2-LPS_W0QQitemZ330418219643QQcmdZViewItemQQptZMusic_on_Vinyl?hash=item4cee75ea7b [consulta: 7 abril 200].
- QUEROL, Leopoldo (int.), *Isaac Albéniz: Iberia, suite complète pour piano (avec Navarra)* [disco de 33 rpm], [Francia], Ducretet Thomson, LPG 8557/8. [1954]. Referencia de la ilustración: Public Classical Music Beeld en Geluid, “Isaac Albenizlp-01048_BeG - Isaac Albeniz”, US,

- www.archive.org imagen: 'lp-01048_BeG-record_1_side_A', http://www.archive.org/details/lp-01048_BeG [consulta: 29 octubre 2007].
- , *Isaac Albéniz: Iberia complete suite for piano (with Navarra)* [disco de 33 rpm], London (UK), Ducretet Thomson, DTL 93022/3, [1954]. Referencia de la ilustración: Member id momarecord, "Leopoldo Querol-Albeniz Iberia, Piano-Ducretet Thomson", New York (US), www.ebay.com imagen: '\$(KGrHqQOKpkE1r!eJ99IBNs)IV0wv!~~_3', <http://cgi.ebay.com/ws/eBayISAPI.dll?ViewItem&item=320689750928> [consulta: 29 abril 2011].
- , *Isaac Albéniz: Iberia: suite complète pour piano (avec Navarra)* [disco de 33 rpm]. LPG-8557 - LPG-8558. [France], Ducretet Thomson, [1954]. Referencia de la ilustración: zeldafaybaker, "ALBENIZ Iberia 2LP WESTMINSTER Box Set NEAR MINT", New Orleans (Louisiana, US), www.ebay.com Imagen: '_WESTMINSTER_LABEL' [Etiqueta], 11/10/2010, <http://vi.ebaydesc.com/ws/eBayISAPI.dll?ViewItemDescV4&item=390257999773&t=1255825273000&ds=0&js=-1&ssid=0&seller=zeldafaybaker&category=306&bv=mozilla&nv=2&caz.html> [consulta: 3 noviembre 2010].
- , *Iberia/Albéniz* [Grabación sonora]. Ducretet Thomson, DTL 93022-93023. Catálogo en línea del Archivo Sonoro de la Biblioteca Británica. Enlace: <http://cadensa.bl.uk/uhtbin/cgisirsi/QCr8obnpCS/WORKS-FILE/89510096/18/X087/XSERIES/2LP0050197> [consulta: 7 mayo 2010].
- , *Iberia: suite complète pour piano (Avec Navarra) / Isaac Albéniz ; au piano: Leopoldo Querol*. [Grabación sonora]. LPG-8557 - LPG-8558. [France], Ducretet Thomson, [1954]. Referencia según el Catálogo en línea de la Biblioteca de Cataluña. Enlace: http://cataleg.bnc.cat/search~S13*cat?/Xquerol%2C+leopoldo&searchscope=13&SORT=DY/Xquerol%2C+leopoldo&searchscope=13&SORT=DY&extended=0&SUBKEY=querol%2C%20leopoldo/1%2C13%2C13%2CB/frameset&FF=Xquerol%2C+leopoldo&searchscope=13&SORT=DY&11%2C11%2C# [consulta: 19 junio 2010].
- , *Iberia: suite complète pour piano (Avec Navarra) / Isaac Albéniz ; au piano: Leopoldo Querol*. [Grabación sonora]. LPG-8557 - LPG-8558. [France], Ducretet Thomson, [1954]. Referencia de la imagen: zeldafaybaker, "ALBENIZ Iberia 2LP WESTMINSTER Box Set NEAR MINT", New Orleans (Louisiana, US), www.ebay.com Imagen: '_WESTMINSTER_LABEL', 11/10/2010, <http://vi.ebaydesc.com/ws/eBayISAPI.dll?ViewItemDescV4&item=390257999773&t=1255825273000&ds=0&js=-1&ssid=0&seller=zeldafaybaker&category=306&bv=mozilla&nv=2&caz.html> [consulta: 3 noviembre 2010].
- , *Iberia: suite complète pour piano(avec Navarra) / Isaac Albéniz*. [Grabación sonora]. Paris, Ducret Thomson, [19-?]. Referencia según el Catálogo del Centro de Documentación Musical de Andalucía. Enlace: http://www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical/biblioteca/biblio_det.php?id=34707& [consulta: 21 enero 2010].
- , *Isaac Albéniz: Iberia complete suite for piano (with Navarra)* [Grabación sonora]. England, London Ducretet Thomson, [195-]. Referencia según el World Catalogue, Online Computer Library Center. Enlace:

- http://www.worldcat.org/title/iberia-complete-suite-for-piano-with-navarra/oclc/55070648&referer=brief_results [consulta: 15 julio 2010].
- , *Isaac Albéniz: Iberia, complete suite for piano (with Navarra)* [disco de 33 rpm], UK, London / Ducret Thomson, DTL 93022/3, [1954]. Referencia de la ilustración: Momarecord, “Leopoldo Querol-Albeniz Iberia, Piano-Ducretet Thomson”, New York (US), www.ebay.com imagen: ‘\$(KGrHqEOKooE1z-8RvL)BNs)IdB(pQ~~_3’, <http://cgi.ebay.com/ws/eBayISAPI.dll?ViewItem&item=320689750928> [consulta: 29 abril 2011].
- , *Isaac Albéniz: Triana [de Iberia]; Navarra* [disco de 78 rpm], La Voz de su Amo DB 4207; N. matriz: 2KA 243, 2KA 242, Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, [1936].
- , *Les rarissimes de Leopldo Querol. Albéniz, Granados* [reedición: CD], EMI Classics, 0946 351814 2 5, © © 2006.
- , *Les rarissimes de Leopoldo Querol [Enregistrement sonore] : [oeuvres pour piano] / Albéniz, Granados, (comp.). [Europe] : EMI ; [France] : distrib. EMI, P 2006*. Referencia según el Catálogo de la Biblioteca Nacional de Francia. Enlace: <http://catalogue.bnf.fr/servlet/biblio?ID=40113650&SN1=0&SN2=0&idNoeud=1.1.1.1.1&FormatAffichage=0&host=catalogue> [consulta: 12 octubre 2010].
- , *Iberia complete suite for piano (with Navarra)*. [grabación sonora]. London Ducretet-Thomson DTL 93022-93023, [1954?]. Referencia según el Catálogo en línea de Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos de América. Enlace: <http://lccn.loc.gov/73761525> [consulta: 6 mayo 2010].
- REQUEJO, Ricardo (int.), *Isaac Albéniz: Iberia* [disco de 33rpm], Suiza, Claves D 8003/4, © 1980. Referencia de la ilustración: Le Temps Des Loisirs. “ALBENIZ Iberia / Ricardo REQUEJO piano / Double LP 33T SUISSE CLAVES D 8003/4 / Pochette EX à NM et disques NM”. Île-de-France (FR), www.ebay.fr imagen: ‘Requejo’, http://209.85.229.132/search?q=cache:jlLC3qxAU_wJ:cgi.ebay.fr/ALBENIZ-Iberia-Ricardo-REQUEJO-piano-Double-LP-CLAVES_W0QQitemZ230354628247QQcmdZViewItemQQoptZFR_VC_Vinyle%3Fhash%3Ditem35a234ae97%26_trksid%3Dp4634.c0.m14%26_trkparms%3D%257C293%253A1%257C294%253A30+Ricardo+Requejo+iberia+LP&cd=2&hl=es&ct=clnk&gl=es [consulta : 27 junio 2008].
- , *Isaac Albéniz: Iberia, Chants d'Espagne, Suite española* [reedición: CD], Suiza, Claves CD-50-8003/4, © 1986. Referencia de la ilustración: “Isaac Albeniz (1860-1909); Iberia (Klavier-Fass.); 2 CDs”, Alemania, www.jpc.de imagen: ‘Isaac Albeniz: Iberia (Klavier-Fass.) [7619931800325]’, <http://www.jpc.de/jpcng/SESSIONID/28adc2ae9d76ebbb2e985d7f978f7643/classic/detail/-/art/Isaac-Albeniz-Iberia-Klavier-Fass/hnum/5016538> [consulta: 27 junio 2008].
- ROMERO, Justo, “Los «iberistas»”, Ciclo de conferencias *Albéniz en contexto*, II serie, Madrid, Auditorio Nacional de Música, 24 de noviembre 2009; Auditorio Sony, 25 de noviembre de 2009. Video disponible en: www.classicalplanet.com [consulta: 20 julio 2010].
- RUIZ-PIPO, Antonio (int.), *Albéniz: Klavierwerke – pianopieces* [Reedición: CD], Austria, Koch Schwann 315132, 1996.

- RUIZ TARAZONA, Andrés, “Una Iberia nueva - Iberia de Albéniz” [Folleto], en Ángel Huidobro (int.), *Isaac Albéniz: Iberia* [CD], Madrid, Several Records SRD-298/9, © © D.L. 2004.
- SABATER, Rosa (int.), *Albéniz, Iberia; Mompou: Preludios, Suburbios, Escenas de niños, Impresiones íntimas* [reedición: CD]. BGM Music Spain, RCA 74321 465872, © 1997. Referencia de la ilustración: Rafael-Juan Poveda Jabonero, “Su vida y su obra. Los discos”, *Ritmo*, No. 820, junio 2009, Año LXXX, p. 14.
- , *Albéniz: Iberia Vol. 1* [reedición: disco de 33 rpm], Genios De La Música Española 15/16, Madrid, Zacosa, GML 2015--GML 2016 [discos Columbia], 1981, D.L. M-39221-81. Referencia de la ilustración: Uhli-radi, “LP Albeniz/Iberia Vol.1/Rosa Sabater/Made In Spain”, Berlin, www.ebay.de imagen: ‘Sabater_1’, http://cgi.ebay.de/LP-Albeniz%2FIberia-Vol.1%2FRosa-Sabater%2FMade-In-Spain_W0QQitemZ300390310444QQcmdZViewItemQQimsxZ20100125?IMSfp=TL1001251510004r23801 [consulta: 27 enero 2010].
- , *Albéniz: Iberia Vol. 2...*, Referencia de la ilustración: Merchantxpress. “GML 2015 Genios de la Musica Espanola - Sabater LP”, Texas (Houston, US), www.ebay.com imagen recortada de: ‘Sabater_Iberia’, http://209.85.229.132/search?q=cache:HAVYta7L_q4J:cgi.ebay.com/GML-2015--Genios-de-la-Musica-Espanola---Sabater--LP_W0QQitemZ300387002553QQcmdZViewItemQQimsxZ20100116%3FIMSfp%3D100116035010r14191+rosa+sabater+iberia&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=uk [consulta: 27 enero 2010].
- , *Iberia* [disco de 33 rpm], Decca [Columbia], SXL 29033/34, Madrid, 1967. Referencia de la ilustración: “Albeniz "Iberia", Rosa Sabater, DECCA SXL 29033/34”. Subastado en www.ebay.com del 30/04/2010 al 07/05/2010. USA. Información encontrada en www.popsike.com imagen: ‘180501016362’, <http://www.popsike.com/ALBENIZ-IBERIA-ROSA-SABATER-DECCA-SXL-2903334/180501016362.html> [consulta: 9 noviembre 2010].
- , *Iberia* [Grabación sonora: 33rpm], San Sebastián, Columbia, SCLL 14055-SCLL 14056, DL 1967. Rectificación del editor: Decca SXL 29033--SXL 29034. Referencia tomada del catálogo en línea de la Biblioteca de Cataluña. Enlace: http://catalog.bnc.cat/search~S13*cat/?asabater%2C+rosa/asabater+rosa/1%2C2%2C22%2CB/frameset&FF=asabater+rosa+1929+1983&10%2C%2C21/indexsort=# [consulta: 9 octubre 2010].
- , *Iberia, Albéniz; Preludios, Suburbios, Escenas de los niños, Impresiones íntimas, Mompou* [Reedición: CD], Madrid, BMG Music Spain, D.L. 1997.
- , *Iberia: Evocación, El Puerto, Corpus Christi* [etiqueta del disco de 33 rpm], Decca [Columbia], SXL 29033/34, Madrid, 1967. Referencia de la ilustración: imagen escaneada, a petición del autor de este trabajo de investigación, por el servicio de reprografía de la Biblioteca de Cataluña, a partir del ejemplar perteneciente a dicho recinto de conservación.
- SÁNCHEZ, Esteban (int.), *Albéniz, Suite Iberia* [disco de 33 rpm], Barcelona, Llorach Audio, Ensayo 15-16, D.L. 1969. [caja + folleto]. Referencia de las ilustraciones: tonton.michalon. “Esteban SANCHEZ piano Albeniz Suite Iberia ENSAYO SPAIN”. Appilly (Francia), 13/abril/2010. www.ebay.fr imagen: ‘Sanchez_Iberia_ LP’ (ilustración 4-16);

- ‘EstebanSánchez_Contraportada’ (ilustración 4-17), (imágenes tomadas el 20/03/2010; cámara DMC-f27), http://cgi.ebay.fr/Esteban-SANCHEZ-piano-Albeniz-Suite-Iberia-ENSAYO-SPAIN_W0QQitemZ270557784141QQcmdZViewItemQQptZFR_VC_Vinyle?hash=item3efe80284d [consulta: 7 abril 2010].
- , *Albéniz: Iberia* [reedición: CD], [Barcelona], Ensayo ENY-CD-9712 ADD, D.L. 1997 [reedición en CD]. Referencia de la ilustración: “Iberia, Impresiones para piano Sanchez, piano. Isaac Albeniz CD Album”, [Francia], www.priceminister.com imagen: ‘281675_L’, <http://www.priceminister.com/offer/buy/118033/Albeniz-Isaac-Iberia-Impresiones-Para-Piano-Sanchez-Piano-CD-Album.html> [consulta: 9 agosto 2007].
- , *Albéniz: Iberia* [reedición: disco de 33 rpm], Barcelona, Ensayo ENY 708-709, 1981. Referencia de la ilustración: El rincón del vinilo, “Esteban Sánchez, piano - Iberia de Albeniz - Doble Lp – 1981”, Vizcaya (España), www.todocoleccion.net imagen: ‘SanchezLP’, <http://www.todocoleccion.net/esteban-sanchez-piano-iberia-albeniz-doble-lp-1981~x8961195> [consulta: 28 julio 2009].
- , *Albéniz: Iberia, España, Recuerdos de viaje, Sonata No. 5* [reedición: CD], Holanda, Brilliant Classics 92398, [2005?]. Licensed from Ensayo, Spain. Referencia de la ilustración: “Albéniz: Iberia; España; Recuerdos de viaje; Sonata No. 5 [Box set]”. www.amazon.com imagen: ‘516W9QFNNWL_SS500_’, <http://www.amazon.com/Alb%C3%A9niz-Iberia-Espa%C3%B1a-Recuerdos-Sonata/dp/B0009IW8RQ> [consulta: 10 octubre 2009].
- , *Albéniz: Suite Iberia* [disco de 33 rpm], [Barcelona] Ensayo, [s.a.]. Referencia de la ilustración: Luis, “Re: Iberia. Impresiones para piano. Isaac Albéniz. Dedicado a Fidel”, Madrid, 3/2/2011, www.audioplanet.biz imagen: ‘albeniz’, <http://www.audioplanet.biz/t12224-iberia-impresiones-para-piano-isaac-albenizdedicado-a-fidel> [consulta: 2 abril 2011].
- SANCHIS, Clara, “Entrevista a Eduardo Fernández” [video], *Programa de mano*, 01/03/2011, RTVE, Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/programa-de-mano/programa-de-mano-01-03-11/1033894/> [consulta: 18 mayo 2011]. El extracto va del minuto 12'30 al 20'31.
- SEGELMAN, Mikhail, “Eduard Syomin (piano)” [Notas], en Eduard Syomin, *I. Albéniz, Iberia* [grabación sonora: CD], Melodiya, MEL CD 1000996. ©2005.
- SEQUEIRA COSTA, José (int.), “Isaac Albéniz: Ibéria; Maurice Ravel: Gaspard de La nuit” [disco de 33 rpm], Praga, Supraphon, 1 11 0850, ca. 1975-1976. Referencia de la ilustración: Redgarnett. “Costa: Ravel Gaspard de la Nuit + Albeniz – Supraphon”. Mataro, Barcelona, España. www.ebay.com imagen: ‘!B26eruwCWk~\$(KGrHqYOKkQEYONWqOCbBMkTkql94!~_3’, <http://cgi.ebay.com/ws/eBayISAPI.dll?ViewItem&item=170540913664> [consulta: 30 abril 2011].
- SOLANO, Ángel (int.), *Albéniz: Suite Iberia I; Suite Iberia II* [CD], Madrid, Barsa Promociones], D.L. M 40089-1999. Un ejemplar de esta grabación se puede consultar en la Biblioteca Regional de Madrid Joaquín Leguina, nº

- de signatura 99/40089. http://gestiona.madrid.org/biblio_catalogos/cgi-bin/abnetopac/O9248/ID15410117/NT2 [consulta: 15 junio 2010].
- , *Isaac Albéniz: Suite «Iberia»* [reedición: CD], Tesoros de la música, Madrid, Alfa delta, D.L. 1995.
- SORIANO, Gonzalo (int.), “Evocación”, *Iberia*, Isaac Albéniz [disco de 78rpm]. England, The Gramophone Co., His Master Voice, C.3799, D.L. 1950. Referencia de la ilustración: Omar, “Gonzalo Soriano plays Falla-Albeniz HMV C 3799 piano 78”, Montevideo (Uruguay), www.ebay.com imagen: ‘5d_1_b’, http://cgi.ebay.com/GONZALO-SORIANO-plays-Falla-Albeniz-HMV-C-3799-PIANO-78-/360201007921?cmd=ViewItem&pt=LH_DefaultDomain_0&hash=item53dda73331 [consulta: 9 junio 2010].
- SYOMIN, Eduard [Semin] (int.), *I. Albéniz: Iberia* [Disco de 33 rpm], Melodiya C10 30057 006, stereo, 1990, recorded 1980-4, Referencia de la ilustración: niradk-records, “Semin (piano). Albeniz (Iberia) + Busoni + Godowsky. Melodia 30057 006 (2). NM”, www.ebay.com imagen: ‘\$(KGrHqFHJCUE63(+t4!hBOy7R)E7UQ~~60_12’ <http://www.ebay.com/itm/ws/eBayISAPI.dll?ViewItem&item=360412207011> [consulta: 8 diciembre 2011].
- , *I. Albéniz: Iberia* [reedición: CD], Federación de Rusia, Melodiya, MEL CD 10 00996 [ADD], © 2005. Referencia de la ilustración: David Blumenberg, “CD review, Isaac Albéniz, Eduard Syomin, piano, Melodiya MEL CD 10 00996”, www.musicweb-international.com imagen: ‘albeniz_iberia_melcd1000996’, http://www.musicweb-international.com/classrev/2007/Mar07/Albeniz_iberia_melcd1000996.htm#ixzz0vpJvq7WU [consulta: 6 agosto 2010].
- , *I. Albéniz: Iberia* [Reedición: CD], Federación de Rusia, Melodiya, MEL CD 10 00996 [ADD], © 2005. Referencia de la ilustración: “Iberia/ Eduard Syomin - Eduard Syomin, Isaac Albeniz”, Corea del Sur, www.maniadb.com [Sitio Web en coreano]. imagen: ‘282936_1_f’, <http://www.maniadb.com/album.asp?a=282936> [consulta: 12 noviembre 2010].
- Tangostore, “Suite Iberia - Navarra, by Valentina Díaz Frenot”, SKU: 7511 www.tangostore.com Disponible en: <http://www.tangostore.com/cds-7511-Suite-Iberia-Navarra-Valentina-Diaz-Frenot> [consulta: 20 mayo 2010].
- THE ORCHARD, “Hisako Hiseki. Isaac Albéniz – Suite Iberia”, Edicions Albert Moraleda. Versión MP3 disponible en iTunes y eMusic, 15/8/2006, imagen: “803680741054”, <http://www.theorchard.com/dist/releaseInfo.php?upc=803680741054#> [consulta: 10 abril 2009].
- TORDESILLAS, José (int). *Isaac Albéniz: de la Suite Iberia: Triana, El Puerto, El Albaicín, Rondeña, Corpus Christi en Sevilla, Evocación, Almería* [reedición: disco de 33 rpm]. Philips, A 13127 L [Madrid, Fonogram, 1964, D.L. Barcelona 1959]. Referencia de la ilustración: Luis, “Re: IBERIA. IMPRESIONES PARA PIANO. ISAAC ALBÉNIZ. Dedicado a Fidel”, Madrid, 3/2/2011, www.audioplanet.biz imagen: ‘albeniz’, <http://www.audioplanet.biz/t12224-iberia-impresiones-para-piano-isaac-albenizdedicado-a-fidel> [consulta: 2 abril 2011].
- , *Isaac Albéniz: Suite Iberia (selección)* [reedición: disco de 33 rpm], Madrid, Fonogram 68 51 114, D.L. 1982. Enciclopedia Salvat de los

- Grandes Compositores. Es una reedición del original de 1959. Referencia de la ilustración: Cedrich06.1, “José Tordesillas ALBENIZ IBERIA/French LP PHILIPS MONO”, Barsac (France métropolitaine), www.ebay.fr imagen: ‘!BnTizP!CGk~\$(KGrHqYH-DQEtYRCSF7jBLi+T8FOQ~~_12’, http://cgi.ebay.fr/Jose-Tordesillas-ALBENIZ-IBERIA-French-LP-PHILIPS-MONO_W0QQitemZ260561421635QQcmdZViewItemQQoptZFR_VC_Vinyle?hash=item3caaabc543 [consulta: 7 abril 2010].
- TORRA, Enric (int.), *Albéniz: Suite Iberia* [edición: CD] [vol. 1], [Barcelona], Ars Harmonica, AR 063, D.L. 1999. Referencia de la ilustración: Battle, “ALBÉNIZ, Suite Iberia (1ª parte) / FALLA: Danzas. Enric Torra i Pòrtulas, piano”, imagen: ‘ah063’, <http://www.battlefoto.com/ah063.htm> [consulta: 21 marzo 2010].
- , *Albéniz: Suite Iberia* [edición: CD] [vol. 2], [Barcelona], Sonda, AH 068, D.L. 1999. Referencia de la ilustración: Battle, “ALBÉNIZ: Suite Iberia (2ª parte), Navarra/ TURINA: Danza Gitana. Enric Torra, piano”, imagen: ‘ah068’, <http://www.battlefoto.com/ah068.htm> [consulta: 21 marzo 2010].
- TORRES-PARDO, Rosa (int.), *Isaac Albéniz: Iberia* [CD], España, Glossa Music, GSP98005, © © 2006. Referencia de la ilustración: “ALBENIZ, I.: Iberia, Books 1-4 (Torres-Pardo)”, www.classicsonline.com imagen: ‘GSP98005’, <http://www.classicsonline.com/catalogue/product.aspx?pid=644569> [consulta: 24 marzo 2009].
- TRAMUNTANA.TV, “Homenatge a Josep Falgarona, Fulla de Plata de Figueres a títol pòstum” [video], www.tramuntanatv.com subido a YouTube el 19/10/2009, Disponible en: https://il.youtube.com/watch?v=tAT_hglWEV4&feature=fvkw [consulta: 11 noviembre 2010].
- TRIFONOVA, Dina, “Eduard Semin. I. Albéniz: Iberia. Melodiya” [Propuesta de carátula al parecer no utilizada]. Esta imagen aparece en el sitio Web de la artista. Disponible en: http://www.dt-art.narod.ru/artcov_p_05.htm [consulta: 10 abril 2009].
- TVE, “Entrevista a Cristo Barrios y Gustavo Díaz Jerez” [video], *Programa de mano*, 21/11/2010, Incluye interpretación de “Farey” de *Tres piezas para clarinete y piano* (Díaz Jerez) Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/programa-de-mano/programa-de-mano-21-11-10/936882/> [consulta: 11 diciembre 2010], Extracto disponible en www.youtube.com subido por suphysis el 28/11/2010. http://www.youtube.com/watch?v=F0xbp9qJf9k&feature=channel_video_title [consulta: 10 diciembre 2010].
- , “Jose Maria Pinzolas plays Chopin Ballade No 1 [No 2, 3 y 4] [1995]” [video], www.youtube.com subido por Mutenroi1000 el 19/8/2008, <http://www.youtube.com/watch?v=QN2CRnvRmCk&playnext=1&list=PLED72C40BF26D6A50> [consulta: 17 julio 2009].
- UEHARA, Yukiné (int.), *Albéniz, las obras para piano de Isaac Albéniz* [CD], Japón, ALM Records, 2007-2009. Referencia de las ilustraciones: ‘ALCD7110’ (v. 1) <http://translate.google.com/translate?hl=es&rurl=translate.google.es&sl=ja&tl=es&u=http://www.kojimarokuon.com/release0702.html> ; ‘ALCD7119’ (v. 2) <http://translate.google.com/translate?hl=es&rurl=translate.google.es&sl=ja&tl=es&u=http://www.kojimarokuon.com/release0802.html> ; ‘ALCD7129’ (v.3) <http://translate.google.com/translate?hl=es&rurl=translate.google.es&sl=ja&tl=es>

- <http://www.kojimarokuon.com/release0811.html> ; ‘ALCD7137’ (v. 4). [consulta: 23 marzo 2011].
- UNWIN, Nicholas (int.), Albéniz: Iberia [CD], UK, Chandos Records, CHAN 9850, © 2000. Referencia de la ilustración: “Albéniz: Iberia CD”, www.cduniverse.com imagen: ‘1158077’, <http://www.cduniverse.com/images.asp?pid=1013322&style=classical&image=front&title=Albeniz%2C+I%2E+%2D+Alb%E9niz%3A+Iberia+CD> [consulta: 15 julio 2007].
- URIBE, Blanca (int.), *Albéniz: de la suite Iberia: Lavapiés, Malaga, Ermitaña* [sic], *Jerez; Turina: de las danzas fantásticas: orgía, exaltación, ensueño* [disco de 33 rpm], [s.l.], Nevada ND-1178, Dial discos, © 1977. Referencia de la ilustración: Guateque, “Lp - albeniz-turina - blanca uribe, piano - edicion española, dial discos 1977”, Sevilla (España), www.todocoleccion.net imagen (editada): ‘16090101’, <http://www.todocoleccion.net/lp-albeniz-turina-blanca-uribe-piano-edicion-espanola-dial-discos-1977~x16090101> [consulta: 21 noviembre 2010].
- , *Albéniz: Suite Iberia* [reedición: disco de 33 rpm] vol. 1 y 2. España, Doblon, 50.2017, 1984. Referencia de la ilustración: Achaci, “Albeniz - Suite Iberia Vol 1 - Blanca Uribe Piano - LP - Doblon 1984 Spain 50.2017 - Como nuevo”, Valencia (España) www.todocoleccion.net imagen: ‘25232510’, <http://www.todocoleccion.net/albeniz-suite-iberia-vol-1-blanca-uribe-piano-lp-doblon-1984-spain-50-2017-como-nuevo~x25232510> [consulta: 28 marzo 2011].
- , *Isaac Albéniz: Suite Iberia 2* [reedición: CD]. Madrid, Dial 96.0116, D.L. 1991. Referencia de la ilustración: imagen escaneada del ejemplar perteneciente a la Biblioteca Centro de la Comunidad de Madrid.
- , *Isaac Albéniz: Suite Iberia vol. 2* [reedición: CD], Madrid, Dial Discos 96259, D.L. 1999.
- VALENTI, Fernando, “Albéniz: Iberia – Navarra – Cantos de Espana” [Folleto: notas], en José Echániz (int.), *Albéniz: Iberia complete* [disco de 33 rpm], New York, Westminster Records XWN-2217 2LP = WAL 219, © 1955.
- “Valentina Díaz-Frénot” [folleto], en: Valentina Díaz-Frénot (int.). *Isaac Albéniz (1860-1909): Suite Iberia, Navarra* [CD] Berlín, [sin número de cat.], Valentina R. Díaz-Frénot © 2005. Argentina, Discográfica Pretal (distrib.).
- VALLECAMPRODONTV, Informatiu Especial, “XXV Festival Isaac Albéniz - suite iberia integral - valldecamprodontv.com” [video], www.youtube.com subido por eliaslalaux el 26/8/2010, <http://www.youtube.com/watch?v=V66bp8afmEc&feature=related> [consulta: 13 noviembre 2010].
- VINYL Revival!, “Easy Listening, Beautiful Music, Light Orchestral, Exotica, and Electronic Records at Vinyl Revival” [Discografía], Chicago (Illinois), <http://www.vinylrevival.com/lists/instrumentals.shtml> [consulta: 28 julio 2009].
- VINTAGE and Vinyl, “ALBENIZ Iberia 2LP WESTMINSTER Box Set NEAR MINT”, New Orleans (US), www.ebay.com imagen: ‘_WESTMINSTER_1’, http://cgi.ebay.com/ALBENIZ-Iberia-2LP-WESTMINSTER-Box-Set-NEAR-MINT-/390257999773?pt=Music_on_Vinyl&hash=item5add307f9d [consulta: 3 noviembre 2010].

- WEIGLE, Jörg Peter (dir.), *Ravel: Rhapsodie espagnole; Albéniz (Arbós): Iberia; Falla: El sombrero de tres picos* [CD], Dresdner Philharmonie, Berlin Classics, 0094712BC, 2002. Se puede observar la carátula de dicha grabación en el siguiente enlace: Amazon (UK), “Rhapsodie Espagnol/Iberia”, <http://www.amazon.co.uk/Albeniz-Falla-Ravel-Orchestral-works/dp/B00006581J> [consulta: 20 septiembre 2010].
- WILLIAMS, John (int.: guitarra), *Albeniz, Iberia: El Albaicín, Triana, Rondeña; Granados: Valses poéticos; Rodrigo: Invocation et danse, en los trigales; Lobet: nine catalan folk songs* [CD], London Symphony Orchestra (dir. Paul Daniel), New York, Sony music SK 48480, 1992. Referencia de la imagen: “Iberia - Albeniz, Granados, Rodrigo, Llobet / John Williams CD. Williams, John – Guitar”, www.cduniverse.com imagen: ‘1209109’, <http://www.cduniverse.com/productinfo.asp?pid=1238885&style=classical> [consulta: 15 julio 2007].
- YOGORE, Segundo G., *Albéniz: Iberia* [archivo MIDI]. www.kunstderfuge.com Disponible en: <http://kunstderfuge.com/albeniz.htm> [última consulta: 15 enero 2008].
- UEHARA, Yukine, “Albeniz Iberia-Triana” [Audio], <http://www.youtube.com/user/yukinepiano>, uploaded Dec 13, 2010, Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=0e0tfg4Zt7Q> [consulta: 15 mayo 2011].

REFERENCIAS DIGITALES

- ACEBO MEIRELES, Waldo, “Otro olvidado: José Echániz” [en línea], *Barahúnda: donde se abordan los temas más diversos* [Blog], publicado. 30/12/2008 Disponible en: http://baraunda.blogspot.com/2008_12_01_archive.html [consulta: 27 enero 2010].
- ADOBE centro de recursos de ayuda, “Adición de una referencia cruzada a un índice” [en línea], *InDesign CS3*, Disponible en: http://help.adobe.com/es_ES/InDesign/5.0/help.html?content=WSA556ED6A-9A1A-4ed3-8CC0-5F7D69C760DC.html [consulta: 10 julio 2011].
- AGI Incorporated, *Compact disc package and a method of making same* [Embalaje de disco compacto y un método para hacer el mismo] [Patente], (inventor: Donald W. Kosterka), US, solicitud: 11 julio 1986; publicada: 1 diciembre 1987. Disponible en: <http://www.google.com/patents?vid=4709812> [consulta: 20 marzo 2011].
- AGRAFIOTIS, Effie, “Rena Kyriakou” [Crítica musical], en griego, Disponible en: http://www.tar.gr/content/content.php?id=609http://en.wikipedia.org/wiki/Rena_Kyriakou [consulta: 10 octubre 2010].
- AKG-IMAGES [Archive für Kunst und Geschichte (Archivo de Arte e Historia)] [Sitio web], Berlin, London, Paris, www.akg-images.de.
- ALAPP ARGENTINA, “Valentina Díaz-Frénót. Recital de la notable pianista argentina”, Asociación Latinoamericana de Pianistas Pedagogos. Afiliada a EPTA (European Piano Teachers Association), <http://alappargentina.blogspot.com/2009/05/valentina-diaz-frenot.html> [consulta: 20 noviembre 2010].

- ALBÉNIZ, Isaac, “El Puerto, de la *Suite Iberia*” [rollo para pianola], [La Garriga (Barcelona)], Marca Victoria, n° de cat. 1097. Referencia de la imagen contenida en la ilustración. Muebles Frutos, “Rollo de música para pianola ‘El puerto’ Albéniz”, Asturias (España), 30/01/06 www.todocoleccion.net imagen: ‘11576191’, <http://209.85.229.132/search?q=cache:2auTABsaaU0J:www.todocoleccion.net/rollo-musica-para-pianola-puerto%C2%B4%C2%B4-albeniz~x11576191+albeniz+rollo+de+pianola&cd=4&hl=es&ct=clnk&gl=es> [consulta: 13 agosto 2009].
- , “Iberia: Lavapiés” [T₁₀₅ 1] [manuscrito], Niza, 1906. Depositado en: Museu de la Música (Barcelona). Referencia de la ilustración: Boccanegra, “(86) Luis Fernando Pérez: Albéniz-Iberia”, www.xavisuescun.blogspot.com/ [Isaac Albéniz. *Lavapiés*. Manuscrito, extracto] imagen: ‘07_a’, <http://xavisuescun.blogspot.com/2009/03/86-luis-fernando-perez-albeniz-iberia.html> [consulta: 14 junio 2010].
- , “Triana” [del segundo cuaderno], *Iberia. 12 nouvelles “impressions” en quatre cahiers*. [partitura]. [s.l.], Unión Musical Española, [s.a.]. Referencia de la ilustración: Mucholibro, “I. Albeniz, Iberia, Triana, 12 paginas, 36x27 cm, Grabado, A Blanche Selva”, Asturias (España), www.todocoleccion.net imagen: ‘13684369’, <http://www.todocoleccion.net/i-albeniz-iberia-triana-12-paginas-36x27-cms-grabado-blanche-selva~x13684369> [consulta: 21 noviembre 2010].
- , *Triana* [Iberia] [partitura], Montevideo (Uruguay), Casa Alonso, ca. 1910. Referencia de la ilustración: Omar, “Albéniz Triana 1910 color music sheet spanish dancer 2”, Montevideo (Uruguay), www.ebay.com imagen: ‘DSC05393’, http://cgi.ebay.es/ALBENIZ-TRIANA-1910-COLOR-MUSIC-SHEET-SPANISH-DANCER-2-/360107757323?pt=LH_DefaultDomain_0&hash=item53d8184f0b [consulta: 9 junio 2010].
- , “Triana” [Iberia] [partitura], Santiago de Chile, Almacén de Música Casa Amarilla (ed.), 1948. Referencia de la ilustración: Fallingfragments, “Partitura de piano antigua, musica Albeniz, Triana”, Chile, www.mercadolibre.cl imagen: ‘83906639ip4’, http://articulo.mercadolibre.cl/MLC-14298409-partitura-piano-antigua-musica-albeniz-triana-_JM [consulta: 13 agosto 2009].
- “Alicia de Larrocha y Rosa Torres Pardo reciben la medalla Albéniz”, *El País*, Barcelona, 14/08/2004, http://www.elpais.com/articulo/revista/agosto/Alicia/Larrocha/Rosa/Torres/Pardo/reciben/medalla/Albeniz/elpepirdv/20040814elpepirdv_8/Tes [consulta: 16 junio 2007].
- “Alicia de Larrocha: Awards and Honors” <http://www.aliciadelarrocha.com/international-pianist/node/333> [consulta: 24 marzo 2011].
- ALPHENAAR, Carel (filmación), “Yoram Ish-Hurwitz - El Corpus Christi”, ChallengeRecords, subido a YouTube: 3/3/2009, <http://www.youtube.com/watch?v=UqdE4JCSohk&feature=related> [consulta: 20 octubre 2010].
- AMAZON [Alemania], “Albeniz: Iberia 2-CD [Doppel-CD]. von Ricardo Requejo (Künstler), Isaac Albeniz (Komponist)”, www.amazon.de Disponible en: <http://www.amazon.de/Albeniz-Iberia-2-CD-Ricardo-Requejo/dp/B0000D8G1R> [consulta: 23 agosto 2007].

- AMAZON [Francia], "Iberia: Chefs-d'oeuvre espagnols pour piano par Karin Lechner, Isaac Albeniz, et Enrique Granados par Brilliant (CD audio - 2003)", [www.amazon.fr](http://www.amazon.fr/s?ie=UTF8&search-alias=classical&keywords=Lechner%2C%20Karin&page=1) Disponible en: <http://www.amazon.fr/s?ie=UTF8&search-alias=classical&keywords=Lechner%2C%20Karin&page=1> [consulta: 22 octubre 2007].
- "Ana Belén y Rosa Torres-Pardo funden música" [en línea], www.diariodeibiza.es 21/5/2011, Disponible en: [http://www.diariodeibiza.es/agenda-pitiusa/2011/05/20/Imagen editada y convertida a blanco y negro de 'Ana Belén y Rosa Torres Pardo' \[Pentación\], http://www.diariodeibiza.es/servicios/lupa/lupa.jsp?pIdFoto=2019625&pRef=2011052000_2_483311_Pitiusas-y-Baleares-Belen-Rosa-TorresPardo-funden-poesia-musica](http://www.diariodeibiza.es/agenda-pitiusa/2011/05/20/Imagen%20editada%20y%20convertida%20a%20blanco%20y%20negro%20de%20Ana%20Bel%C3%A9n%20y%20Rosa%20Torres%20Pardo%20Pentaci%C3%B3n) [consulta: 9 julio 2011].
- ANDERSON, Mark, *Quadraphonic discography: classical recordigns*, <http://members.cox.net/surround/quaddisc/quadel-c.htm> [acceso: 28 de julio de 2009]. La versión actual es 1.2, realizada el 11-7-2010, Disponible en: <http://members.cox.net/surround/quaddisc/quadclas.htm> [consulta: 22 junio 2011].
- ARRAUHOUSE, "Madurity Period - 1962-1991", *A chronology*, www.arrauhouse.org Disponible en: http://arrauhouse.org/content/chro_maturity.htm [consulta: 26 enero 2008].
- ARCHIVO DE DOCUMENTACIÓN musical de Andalucía, Pilar Bayona, 'Eritaña' y 'El Polo' [Ficha 8962], http://www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical/biblioteca/biblio_det.php?id=8962& [consulta: 21 enero 2009].
- ARCHIVO PILAR BAYONA, "Biografía" [en línea] www.pilarbayona.es Madrid. Disponible en: <http://pilarbayona.es/castellano.htm> [consulta: 20 noviembre 2010].
- ARIZA, Alicia, "Marisa Montiel recibirá la Cruz de la Orden de Alfonso X El Sabio", *Ideal*, Linares, 17/1/2007, http://www.ideal.es/granada/prensa/20070117/vivir/marisa-montiel-recibira-cruz_20070117.html [consulta: 28 julio 2009].
- ARNSTEIN, Sven, "Personal Publicity portraits" [en línea], Disponible en: www.svenarnstein.com [consulta: 28 mayo 2010].
- ARRAUHOUSE, "Recent developments. United Archives: UAR008.4 4CDs ADD", www.arrauhouse.org Disponible en: http://arrauhouse.org/content/rece_recentdevelopments.htm [consulta : 20 abril 2011].
- "Asiáticos acuden en masa a concurso de piano Chopin en Polonia" [en línea], *International Business Time*, October 4, 2010 2:37 AM CEST, Thomson Reuters, 2010, Disponible en: <http://fr.ibtimes.com/articles/5634/20101004/asiaticos-pianistas-concurso-internacional-chopin.htm> [consulta: 7 mayo 2011].
- ASOCIACIÓN para el progreso de las artes, "III festival internacional de música «Villa de Medinaceli». Luis Fernando Pérez, piano", imagen: 'Luis_Fernando_Perez', http://www.asociacionarpa.com/paginas/luis_fernando_01.htm [consulta: 15 noviembre 2010].

- ASSOCIACIÓ Musical Granados-Marshall, "Alicia de Larrocha / Biografía", fotografías n.º 12 y 17, <http://www.granados-marshall.com/cast/alicia.htm> [consulta: 15 noviembre 2010].
- ATES, Orga, "Joyce Hatto: pianist hailed as a national treasure" [en línea], *The Independent: on Sunday* [UK], 14 August 2006, <http://news.independent.co.uk/people/obituaries/article1219064.ece> [consulta: 1 noviembre 2007].
- ATIENZA, María José, "Ricardo Requejo: «El concierto con el Ametsa es un reencuentro con los chavales que fuimos hace 50 años»", <http://www.diariovasco.com/20071108/bidasoa/concierto-ametsa-reencuentro-chavales-20071108.html> [consulta: 1 mayo 2010].
- AYUNTAMIENTO DE PAMPLONA, "El legado", *Exposición Pablo Sarasate* [en línea] Disponible en <http://www.pamplona.net/pablosarasate/index-es.html%20> [consulta: 10 enero 2011].
- BARRON, James, "Steinways with German accents; pianos made in Queens have cousins in Hamburg" [en línea], *The New York Times*, August 27, 2003, Disponible en: <http://www.nytimes.com/2003/08/27/nyregion/steinways-with-german-accents-pianos-made-in-queens-have-cousins-in-hamburg.html> [consulta: 17 agosto 2011].
- BASSANO, Irene Kohler [fotografía], 6 de diciembre de 1945, Fotografía de la época, NPG x83695, comprada por la National Portrait Gallery en 1996, © National Portrait Gallery, London, imagen: 'mw51441', <http://www.npg.org.uk/collections/search/largerimage.php?LinkID=mp52898&role=sit&rNo=0> [consulta: 13 noviembre 2010].
- BATALLE, Jordi, "Valentina Díaz Frénol: en torno al piano", Programa de radio "Cultura al día", entrevista grabada, disponible en línea y como podcast. <http://www.espanol.rfi.fr/cultura/20101011-valentina-diaz-frenol-en-torno-al-piano> [consulta: 11 enero 2011].
- BAYLEY, Lynn René, "Albéniz: Iberia (Eduardo Fernández)" [PDF], *Fanfare Magazine Archive of CD Reviews*, 34:6, July-August 2011, Disponible en: http://www.fanfarearchive.com/articles/atop/34_6/3460102.aa_Pianist_Eduardo_Fernandez_Takes.html [consulta: 19 junio 2011].
- BAYONA, Pilar (int.), "Albéniz. El Albaicín, Evocación" [disco de 45 rpm], Barcelona, Vergara, D.L. 1963. Referencia de la ilustración: Seudónimo rbc11111, "Disco vinilo Single 7" Pilar Bayona (Albeniz)", Madrid (España). www.ebay.es imagen: 'PilarBayona AlbaicinEvocacion_1', http://cgi.ebay.es/Disco-vinilo-Single-7-Pilar-Bayona-Albeniz-/330519661179?pt=LH_DefaultDomain_186&hash=item4cf481ca7b [consulta: 17 enero 2011].
- , "Albéniz. Eritaña, El Polo" [disco de 45 rpm], Barcelona, vergara, D.L. 1963. Referencia de la ilustración: Seudónimo rbc11111, "Disco vinilo Single 7" Pilar Bayona (Albeniz)", Madrid (España). www.ebay.es imagen: 'PilarBayona EritanaPolo_1', <http://cgi.ebay.es/ws/eBayISAPI.dll?ViewItem&item=330519661200> [consulta: 17 enero 2011].
- BEAM Global España, *Bodegas Fundador Pedro Domecq* [sitio Web], <http://www.bodegasfundadorpedrodomecq.com/> [consulta: 21 mayo 2010].
- BEAUJEAN, Oswald, "Olivier Chauzu (Klavier) Calliope CAL 9398.9" [en línea], *Partituren: das Magazin für klassische Musik*, Berlin, 2008, Disponible en:

- <http://www.partituren.org/de/archiv/ausgabe18/gehoert18/index.html?inhalt=20080819102905> [consulta: 10 septiembre 2010].
- “Best Classical Performance - Instrumental soloist(s) without orchestra” *Award data base*. www.latimes.com [en línea]. <http://webapp1.latimes.com/AwardsDatabase/AwardDetail.aspx> [consulta: 16 enero 2008].
- BIBLIOTECA DE L'ORFEÓ CATALÀ, “Isaac Albéniz [Tocant el piano]” [fotografía b/n, 17 x 22,5 cm], Collections digitals. Fotografia, image/jpeg, 2008. www.palaumusica.org imagen: ‘getimage’. http://bibliotecadigital.palaumusica.org/cdm4/item_viewer.php?CISOROOT=%2Fretrats&CISOPTR=3&DMSCALE=23.87585&DMWIDTH=600&DMHEIGHT=600&DMODE=viewer&DMFULL=0&DMOLDSCALE=5.96896&DMX=0&DMY=0&DMTEXT=&DMTHUMB=1&REC=2&DMROTATE=0&x=0&y=0 [consulta: 25 abril 2010].
- BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA, “Depósito Legal”, www.bne.es Disponible en: <http://servicios.bne.es/esp/bne/depositolegal.htm> [consulta: 20 julio 2011]. Ruta: Inicio > ¿Qué es la BN? > Adquisiciones > Depósito Legal.
- , “Grabaciones sonoras” [en línea], www.bne.es Disponible en: <http://www.bne.es/es/Colecciones/GrabacionesSonoras/> [consulta: 10 junio de 2010].
- , “La BNE sube a la red sus ricos fondos sonoros” [en línea], *Noticias 2011*, 01/06/2011, Disponible en: http://www.bne.es/es/NavegacionRekursiva/Cabecera/noticias/noticias2011/fondos_sonoros.html [consulta: 2 junio 2011].
- , “Reproducción de fondos: precios de reproducción”, <https://sede.bne.gob.es/es/SedeElectronica/Servicios/ReproduccionDocumentos/PreciosDeReproduccion/> [consulta: 20 octubre 2010].
- , “Solicitud de reproducción de fondos” [en línea: PDF]. Disponible en: <https://sede.bne.gob.es/es/SedeElectronica/Servicios/ReproduccionDocumentos/Normativa/NormasParaElUsoPublicoDeReproducciones/docs/reproduccionyuso.pdf> [consulta: 20 octubre 2010].
- BIBLIOTECA NACIONAL DE FRANCIA, “Le piano d'Isaac Albéniz dans sa maison de Barcelone” [Imagen escaneada] BNF Richelieu Musique fonds estampes Albéniz 003 1974, 1 duplicado de fotografía, 16 x 17 cm. <http://catalogue.bnf.fr/servlet/biblio?idNoeud=1&ID=38641313&SN1=0&SN2=0&host=catalogue> [consulta: 20 marzo 2011].
- BIBLIOTECA REGIONAL DE MADRID, “Colección de depósito legal” [en línea], <http://www.madrid.org/bpcm/> [consulta: 11 de mayo de 2010]. Ruta: Biblioteca Regional > Servicios > Colecciones.
- BLOMENBERG, David, *Isaac Albéniz: Iberia. Eduard Syomin [grabación sonora] piano. Melodiya MEL CD 10 00996* [Crítica]. Disponible en: http://www.musicweb-international.com/classRev/2007/Mar07/Albeniz_iberia_melcd1000996.htm [consulta: 27 enero 2009].
- BOTO, Alfredo, “Clientes: Calliope” [en línea], www.alfredoboto.com Disponible en: <http://www.alfredoboto.com/clientes/calliope/calliope.php> [consulta: 4 mayo 2010].
- BOWEN, José, “Bibliografía de performance analysis” [en línea], 2005, Disponible en: <http://www.josebowen.com/bibliography.html> [consulta: 10 mayo 2010].
- BREZO, Adolfo del, “Otra Iberia de Albéniz. Isaac Albéniz: Suite Iberia. Navarra. Intérprete: Marisa Montiel (piano)” [crítica de discos] [en línea],

- OpusMúsica. Revista de música clásica*, No. 37, julio-agosto 2009, www.opusmusica.com Disponible en: <http://www.opusmusica.com/037/iberia.html> [consulta: 28 julio 2009].
- BRILLIANT Classic, "Iberia, Spanish Masterworks for Piano: Cat. No.: 99491. Performing artist(s): Karin Lechner, piano" [en línea], [The Netherlands] <http://music.brilliantclassics.com/epages/joan.storefront/471e6e6b00454a53271dd5d385f4069c/Product/View/99491> [consulta: 22 octubre 2007].
- BRITISH LIBRARY, "Archival Sound Recordings" [en línea], British Library Sound Archive, Disponible en: <http://sounds.bl.uk/About.aspx> [consulta: 20 de abril de 2010].
- BROCK-NANNESTAD, George, *Using recordings for documenting performance* [en línea], CHARM Symposium 3: Transfer and the recording as historical document, [Centre for the History and Analysis of Recorded Music] Royal Holloway, University of London, Egham, 20-22 April 2006, <http://www.charm.rhul.ac.uk/content/events/symp3.html> [consulta: 20 marzo 2008].
- BROOKS, Tim, "Guidelines for discographies" [PDF], *ARSC Journal*, <http://www.arsc-audio.org/journal.html> Association for Recorded Sound Collections. Disponible en: <http://www.arsc-audio.org/pdf/DiscographicalGuidelines.pdf> [consulta: 15 de enero de 2008].
- BROSS, Carolyn, *Carolyn Bross: hand-painted photography* [sitio Web], www.carolynbross.com [consulta: 10 junio 2009].
- , 'Group of windmills on hill' [Grupo de molinos de viento en colina]; lugar: Consuegra, España; Número identificativo de la imagen: AB27845; tipo de licencia: derechos protegidos; fotógrafa: Carolyn Ross; Colección: Taxi; Crédito: Carolyn Bross; Tamaño máx./dimensiones/puntos por pulgada: 46.2 MB - 4945 x 3267 px – RGB. www.gettyimages.co.uk [consulta: 10 mayo 2009].
- BRYCE, Morrison, "Graceful, fluent perfection from Hamelin where Billaut takes a more low-key view" [en línea], *Gramophone*, 6/2005, <http://www.gramophone.net/Issue/Page/June%202005/72/749679> [30 octubre 2007].
- , "Iberia, Nicholas Unwin, Chandos New CD", *Gramophone*, 12/2000. <http://www.gramophone.co.uk/gramofilereview.asp?reviewID=12054&mediaID=189022&issue=Reviewed%3A+Gramophone+12%2F2000> [consulta: 30 octubre 2007].
- BUSCO.NET, "Diseño gráfico y audiovisual, (Núñez de balboa, Madrid 28006, España)", *anuncios gratuitos*, www.busco.net Ficha disponible en: <http://busco.net/anuncios/ficha50395/informatica/disenoyprogramacion/disenografico-y-audiovisual/> [consulta: 10 mayo 2010].
- BYRNE, Greg, "Galería - Exposiciones" [en línea], Disponible en: <http://www.gregbyrne.es/galeria-abstract.php> [consulta: 15 octubre 2009].
- CAMPBELL, Scott, [catalog], <http://home.comcast.net/~scott.campbell3/priced%20catalog.htm> [consulta: 28 julio 2009].
- CANNAM, Chris; Queen Mary, University of London, *Sonic Visualiser* [programa informático], version 1.0, London, © Chris Cannam and Queen Mary, University of London (2005-2007), [GNU GPL], [Program for viewing and exploring audio data for semantic music analysis and annotation], Disponible en: <http://sonicvisualiser.org/download.html> [consulta: 1

- diciembre 2007]. La versión más reciente es la 1.8 publicada el 8 de abril de 2011 [última consulta: 15 junio 2011].
- CARDENAL, Lourdes, “Conjunto de molinos de viento en Campo de Criptana, (La Mancha, España)” [Fotografía, color, jpeg], España, 2004, imagen: ‘799px-Campo_de_Criptana_Molinos_de_Viento_1’, http://www.wikiwak.com/wak/File:Campo_de_Criptana_Molinos_de_Viento_1.jpg [consulta: 3 mayo 2009].
- CAROLINE Martin Musique, “Jean-François Heisser” [Artistes biographies], *Caroline Martin Musique* [sitio Web], <http://www.caroline-martin-musique.com/artistes/heisser/heisser.html> [consulta: 18 agosto 2008].
- CARTER, Steve, “The Worst Album Covers Ever Created?” [en línea], *Steve Carter: music and photography* [sitio Web], <http://www.stevemcarter.com/albumcovers.htm> [consulta: 5 mayo 2010].
- CATALÁ CONCA, Gracia, “Vidas de una historia: una investigación cualitativa sobre la audiencia de la música clásica” [Tesis doctoral], Universidad Politécnica de Valencia: Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte, Febrero 2011. Disponible en: <http://riunet.upv.es/handle/10251/10762> [consulta: 10 septiembre 2011].
- CENTRE FOR INTELLECTUAL PROPERTY policy & managment, *Copyright term* [en línea], Bournemouth University, Disponible en: http://www.cippm.org.uk/copyright_term.html [consulta: 26 de septiembre 2011].
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Don Chisciotte della Mancha* [versión electrónica], ed. italiana, (Ilustrato con disegni di Gustav Dore; note critiche Laura Barberi). Disponible en: http://www.liberliber.it/biblioteca/c/cervantes/don_chisciotte_della_mancia/html/0_00.htm Referencia de la ilustración: imagen: ‘v1ri040b’, http://www.liberliber.it/biblioteca/c/Cervantes/don_chisciotte_della_mancia/html/1_08.htm [consulta: 9 abril 2010].
- CHAUZU, Olivier, “Presse: sur Iberia” [en línea], *Olivier Chauzu, pianist* [Website], Disponible en: <http://www.olivierchauzu.com/presse.html> [consulta: 10 noviembre 2010].
- CHORDAS, Peter, “Outstanding interpretation of Iberia” [en línea], Portland (Oregon US), 03/02/2008, www.swapcd.com Disponible en: <http://www.swapcd.com/Iberia/cd/6054206/> [consulta: mayo 2009].
- CLARIDA, Robert, *Who owns pre-1972 sound recordings? The intellectual property strategist* [PDF], 13/11/2000, ©2001 Law.com, Disponible en: <http://chnm.gmu.edu/digitalhistory/links/pdf/chapter7/7.55b.pdf> [consulta: 10 mayo de 2010].
- CLASSIC Musica, “Grandes del piano: Rafael Orozco”, Blogspot Classic Musica, 28/03/2009, imagen: ‘orozco001’, <http://classicismusica.blogspot.com/2009/03/grandes-del-piano-rafael-orozco.html> [consulta: 10 enero 2011].
- “Club français du livre” [en línea], *Wikipédia, l'encyclopédie libre*, Disponible en: http://fr.wikipedia.org/wiki/Club_fran%C3%A7ais_du_livre [consulta: 7 abril 2010].
- COCA, Cesar, “Rafael Orozco, el olvido injusto”, www.elcorreo.com [divergencias], 2/7/2010, <http://blogs.elcorreo.com/divergencias/2010/7/2/rafael-orozco-olvido-injusto> [consulta: 18 noviembre 2010].

- COMBET, Alain, "Studio Combet", Mennecy (FR). www.studiocombet.com [consulta: 20 mayo 2010].
- CONCIERTOS DANIEL, "Pianistas", www.conciertosdaniel.com imagen: 'Ciccolini_Aldo', http://conciertosdaniel.com/Galeria%20Fotografica/Galeria_Fotografica_Pianistas.htm [consulta: 24 marzo 2011].
- "Concurso Internacional de Piano de Santander Paloma O'shea: pianistas asiáticos son mayoría" [en línea], *Doce notas: musica y danza*, 30/04/2008, Disponible en: <http://www.docenotas.com/noticia/2004/concursos/concurso-internacional-piano-santander-paloma-o%27shea:-pianistas-asi%C3%A1ticos-mayor%C3%ADa.html> [consulta: 5 de mayo 2011].
- COOK, Nicholas; SAPP, Craig, *Purely coincidental? Joyce Hatto and Chopin's Mazurkas* [en línea], The AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music, Disponible en: http://www.charm.rhul.ac.uk/content/contact/hatto_article.html [consulta: 27 octubre 2007].
- CRANACH, Lucas (el Viejo). *Venus* [Pintura al óleo y temple sobre madera de haya (técnica mixta) 37.7 x 24.5 cm.], 1532, Städel Museum, Frankfurt am Main. Referencia de la ilustración: "'Venus' By Lucas Cranach the Elder Is Too Overly Sexy For Transport for London" [Fotografía]; © Jochen Beyer, Village-Neuf. www.artdaily.com imagen: 'Cranachdet', http://www.artdaily.com/index.asp?int_sec=2&int_new=23266 [consulta: 2 mayo 2010].
- CROWTHERS, Malcolm, "Yvonne Loriod-Messiaen" [en línea], *The Olivier Messiaen Page*, www.oliviermessiaen.org Disponible en: <http://www.oliviermessiaen.org/Loriod.htm> [consulta: 7 diciembre 2007].
- CROWTHERS, Malcolm, "Yvonne Loriod-Messiaen (1924-2010)" [en línea], www.oliviermessiaen.org imagen: 'YLbw1a', Disponible en: <http://www.oliviermessiaen.org/Loriod.htm> [consulta: 15 noviembre 2010].
- CROXON, Tom, "Artist: Artur Pizarro, piano", *Tom Croxon Management*, http://www.tomcroxonmanagement.co.uk/b_artur.htm [consulta: 14 diciembre 2010].
- DAHL, Per, "Tidying up tempo variations in Grieg's Op. 5 No. 3" [PDF], University of Stavanger, © 2007 Per Dahl, *CHARM Symposium 4: Methods for analysing recordings*, Centre for the History and Analysis of Recorded Music; Royal Holloway, University of London, Egham, 12-14 April 2007, Disponible en: <http://www.charm.rhul.ac.uk/content/events/symp4.html> [consulta: 5 abril 2008].
- DARLING, Giles, "How I converted pianola rolls to MIDI files" [en línea], last updated: 7th July 2006, Disponible en: <http://www.gilesdarling.me.uk/pianola/convertpianola.shtml> [consulta: 10 diciembre 2009].
- , *Pianola to MIDI 2* [programa informático], versión 2.0, last updated: 27th October 2009, Disponible en: <http://www.gilesdarling.me.uk/pianola/pianolatomidi2.shtml> [consulta: 10 diciembre 2009].
- DEACON, Tom, "Finally! Michel Block's Iberia on CD", publicado en el newsgroup *rec.music.classical.recordings*, 2 Diciembre 2005 15:41:05 - 0800. Texto original: "Music: Classic and Choice" 23 mayo 1977.

- Disponible en:
<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,911991,00.html> [consulta: 27 enero 2010].
- DECCA, "Important dates" [en línea], www.deccaclassics.com, Disponible en: <http://www.deccaclassics.com/history/DECCA-IMPORTANT-DATES.doc> [consulta: 27 octubre 2007].
- DECCA CLASSICS, *Claudio Arrau: biography* [en línea], www.deccaclassics.com, Disponible en: <http://www.deccaclassics.com/artists/arrau/biog.html> [consulta: 26 enero 2008].
- DELGADO, Domingo, "Magistral interpretación de *Iberia*, de Albéniz, en el auditorio murciano", *Gaceta de Levante*, 24/11/2009 [edición digital]. imagen: extracto tomado de la fotografía incluida en dicha página que ha sido recortada y modificada a blanco y negro ['Guillermo Gonzalez pianista'], http://gacetadelevante.blogspot.com/2009_11_01_archive.html [consulta: 21 julio 2010].
- DENON CLASSICS, "about us" [en línea], www.denonclassics.com Disponible en: <http://www.denonclassics.com/sites/denon/about.asp> [última consulta: 20 febrero 2010].
- DEPOND, Jan, *Classical Budget cd's in Holland* [en línea], <http://home.wanadoo.nl/jdpt/index.htm#http://home.wanadoo.nl/jdpt/bijlagen/briiliant/BCverschenen.htm> [consulta: 18 octubre 2007].
- DESAVOY, M., *The Reproducing Piano Roll Foundation* [sitio Web], www.rprf.org [consulta: 5 noviembre 2007].
- DÍAZ JEREZ, Gustavo, *Gustavo Díaz Jerez* [sitio Web], <http://www.gustavodiazjerez.com/pianista.html> [consulta: 21 octubre 2010].
- DÍAZ, Lara, "Blanca Uribe abre el jueves en la Laboral el Festival internacional de piano", www.lne.es [Noticias Sociedad y Cultura], 14 agosto 2007, http://www.lne.es/secciones/noticia.jsp?pRef=1729_46_548295_Sociedad_y_Cultura-Blanca-Uribe-abre-jueves-Laboral-Festival-internacional-piano [consulta: 16 septiembre 2007].
- DILANDA, *The 100 worst album covers ever* [List20948] [en línea], www.rateyourmusic.com Categories: Worst of, Disponible en: http://rateyourmusic.com/list/djlанда/the_100_worst_album_covers_ever [consulta: 5 mayo 2010].
- DIPUTACIÓN Provincial de Jaén, "Premiados / Winners / Gagnants / Gewinner", *Concurso Internacional de Piano Premio Jaén*, <http://www.dipujaen.es/premiopiano> Disponible en: <http://premiopiano.dipujaen.es/bases/premiados.html> [consulta: 20 julio 2011]. El enlace anterior era: http://premiopiano.dipujaen.es/es/popup_premios.html [consulta: 19 octubre 2010].
- , "Valoración del premio", *Concurso Internacional de Piano Premio Jaén*, <http://www.dipujaen.es/premiopiano> Disponible en: <http://premiopiano.dipujaen.es/historia/index.html#jurado> [consulta: 20 julio 2011]. El enlace anterior era: http://premiopiano.dipujaen.es/es/popup_premios.html [consulta: 10 diciembre 2010].
- DISTLER, Jed, *Spanish piano music v 1. Enrique Granados, Isaac Albéniz. Martin Jones (piano). Nimbus- 5595/8(CD). Reference Recording - Alicia de Larrocha (Decca), review N° 229*, disponible en línea (original en inglés)

- en: <http://www.classicstoday.com/review.asp?ReviewNum=229> [consulta: 9 Noviembre 2007].
- DUBINS, Jerry, "Albéniz. Iberia (Eduardo Fernández) [Warner 5249807612]", *Fanfare Magazine Archive of CD Reviews*, 34:6, July/August 2011. Versión PDF disponible en: http://www.fanfarearchive.com/articles/atop/34_6/3460101.aa_Pianist_Eduardo_Fernandez_Takes.html [consulta: 19 junio 2011].
- EBAY, "This listing has been removed, or this item is not available", www.ebay.com Error relacionado con un anuncio caduco, http://cgi.ebay.com/Albeniz-Iberia-Francisco-Aybar-Stereo-Quad-2-LPs-/270503678236?pt=Music_on_Vinyl [último acceso válido: 13 agosto 2010; último acceso: 6 junio 2011].
- ECHÁNIZ, José (int.), *Iberia, Navarra, Cantos de España*, WAL 219 Westminster, New York, Westminster Records, c1955. Enlace permanente en la Biblioteca del Congreso: <http://lccn.loc.gov/99572919> [consulta: 10 febrero 2010].
- "Eduardo Fernández: minuciosa Iberia" [reportaje], *Variaciones*, nov 2010, 62, pp. 28-30. Versión PDF disponible en: <http://www.variaciones.es/eduardo-fernandez-grabacion-de-iberia-para-warner/> [consulta: 10 enero 2011].
- EFE, "El pianista canario Guillermo González actuará en los Juegos de Pekín" [en línea], www.soitu.es actualidad, 8/8/2008. Disponible en: http://www.soitu.es/soitu/2008/08/08/info/1218197319_149991.html [consulta: 20 junio de 2009].
- , "Palabra de pianista: seis intérpretes que conocen bien la obra de Albéniz explican a 'Territorios' su significado y lo que sienten al tocarla" [entrevista] [en línea], *Territorios*, Bilbao, www.elcorreo.com, [s.a.], Disponible en: <http://info.elcorreo.com/territorios/articulo/literatura/877762/palabra-de-pianista.html> [consulta: 27 agosto 2008].
- "*El cacharrero*, woven by the Santa Barbara factory after a cartoon by Francisco de Goya, c. 1794; in the Palacio Nacional, Madrid. 3.75 × 2.60 metres". Crédito: Scala/Art Resource, New York. Referencia: *tapestry designed by Goya* (Photograph), *Encyclopædia Britannica Online*. <http://www.britannica.com/EBchecked/media/39652/El-cacharrero-woven-by-the-Santa-Barbara-factory-after-a> [consulta: 7 junio 2010].
- EL GRECO (Domenikos Theotokopoulos), *Vista de Toledo* [óleo sobre lienzo], Museo Metropolitano de Nueva York. Referencia de la ilustración: "Toledo, Spain. El Greco. El Greco's Vista de Toledo". imagen: 'el greco view', <http://www.macalester.edu/courses/geog261/Toledo,%20Spain/culture.html> [consulta: 22 marzo 2011].
- EMBAJADA ARGENTINA en Paraguay, "La Embajada Argentina presenta el concierto de Valentina Díaz-Frénot", *Cultura*, www.embajada-argentina.org.py 17/03/2010, imagen: 'foto_1_-_partitura_sobre_piano', <http://www.embajada-argentina.org.py/V2/2010/03/la-embajada-argentina-presenta-el-concierto-de-valentina-diaz-frenot> [consulta: 15 noviembre 2010].
- "Esteban Sánchez Herrero, pianista", www.pueblosdeespana.org imagen: '00521835, enviada por Abel Martin el 29/04/2010', <http://www.pueblos-espana.org/extremadura/badajoz/orellana+la+vieja/521835/> [consulta: 22 noviembre 2010].

- ESTRIN, Morton, “Rhapsodies All/5 Intermezzi/ballade” [LP], SQQadraphonic CSQ-2060, 1974, <http://www.musicstack.com/item/65088946> [consulta: 28 julio 2009].
- EUSKOMEDIA. “Ricardo Requejo Retegui”, *Kultura Topagunea*, imagen: ‘40046401’, http://www.euskomedia.org/galeria/A_43479 [consulta: 15 noviembre 2010].
- EYCK, Jan van, *The Crucifixion; The Last Judgment*. [óleo sobre canvas, transferido de Madera, ca. 1430], Metropolitan Museum of Art de la ciudad de Nueva York, www.metmuseum.org. http://www.metmuseum.org/Works_of_Art/collection_database/european_paintings/the_crucifixion_the_last_judgment_jan_van_eyck_and_workshop_assistant/objectview.aspx?OID=110000722&collID=11&dd1=11 [consulta: 5 mayo 2010].
- FANCELLI, Agusti, “El piano español pierde a la virtuosa Alicia de Larrocha”, *El País*, 26 septiembre 2009, http://www.elpais.com/articulo/cultura/piano/espanol/pierde/virtuosa/Alicia/Larrocha/elpepucul/20090926elpepucul_1/Tes [consulta: 26 septiembre 2009].
- FERNÁNDEZ, Eduardo, “Download kit (contains: hi-resolution photos and full length dossier)”, *Eduardo Fernández pianist* www.eduardo-fernandez.com imagen: ‘Eduardo Fernández 5’, extracto de la imagen original convertida a blanco y negro, <http://www.eduardo-fernandez.com/press.php> [consulta: 20 diciembre 2010].
- , “Download Press Kit” [zip], Disponible en: <http://www.eduardo-fernandez.com/press.php#> [consulta: 20 diciembre 2010].
- , “Evocacion, from Iberia Albeniz / Eduardo Fernandez” [Encore del concierto en Teatro de la Zarzuela, Madrid dado por el pianista el 12 de noviembre de 2007], subido a YouTube por Eduardofdez el 8/5/2008, <http://www.youtube.com/user/eduardofdez#p/u/42/bc6Q9ckgAdE> [consulta: 10 enero 2011].
- FERRÉ, Martín (ed.), “Grandes maestros de España: Isaac Albéniz”, *Cercle Humanista Multinivell, Just another WordPress.com site* [WordPress Site], Fotografía titulada ‘Primer piano de Albéniz (museo)’, <http://cerclesbd.files.wordpress.com/2011/02/albeniz-primer-piano.jpg> [consulta: 25 marzo 2011].
- FLORES, Myriam, ‘Evocación fragmento técnica mixta 2006’, www.myriamflores.com [última consulta: 20 enero 2010].
- FNAC [Francia], “Karin Lechner, Iberia” [en línea], www.fnac.com Disques, <http://www4.fnac.com/Shelf/article.aspx?PRID=1475927> [consulta: 22 octubre 2007].
- FONT BATALLÉ, Montserrat, “Blanche Selva y el Noucentisme musical en Cataluña” [Tesis Doctoral], Universidad de Granada, 2011. Disponible en: <http://bencore.ugr.es/iii/encore/search?formids=target&lang=spi&suite=def&reservedids=lang%2Csuite&submitmode=&submitname=&target=Font+Batal%2C3%A9&submit.x=0&submit.y=0> [consulta: 20 febrero 2012].
- FORD, Emmett M., “Former honorary member Jose Echaniz” [en línea], AMICA, Agosto/Septiembre 1983, www.amica.org imagen: ‘Echaniz’, <http://www.amica.org/Live/Organization/Honor-Roll/echaniz.htm> [consulta: 27 diciembre 2010].
- FRANCO, Enrique, “El gran Albéniz de Ricardo Requejo”, *Crítica: música clásica*, *El País*, 12/06/1987, http://www.elpais.com/articulo/cultura/ALBENIZ/_ISAAC/gran/Albeniz/Ricardo

- [/Requejo/elpepicul/19870612elpepicul_12/Tes?print=1](#) [consulta: 15 noviembre 2010].
- , “Rafael Orozco, pianista”, *El País* [Necrología], 26/4/1996. Disponible en: http://www.elpais.com/articulo/agenda/Rafael/Orozco/pianista/elpepigen/19960426elpepiage_1/Tes?print=1 [consulta: 23 noviembre 2010].
- Frederick Historic Piano Collection, “About the musicians: Benita Meshulam” [en línea], *Historical Piano Concerts Series*, Ashburnham, MA, Disponible en: <http://www.frederickcollection.org/Meshulam-08.html> [consulta: 10 julio 2011].
- FUKUMA, Kotaro, “Kotaro Fukuma, japanese pianista; press kit”, imagen: ‘Photo 01’, Fotógrafo: T. Shimmura. Extracto de la imagen original convertida a blanco y negro, http://www.kotarofukuma.com/fukuma_press_kit.htm [consulta: 10 enero 2011].
- FUNDACIÓN ALBÉNIZ, “Bieno Albéniz 2009-2010”, Escuela Superior de Música Reina Sofía, <http://www.classicalplanet.com/albenizenabierto> [consulta: 20 noviembre 2010].
- GAILLANDE, Pascal De, *BPM Counter Software For Digital Deejays* [programa informático], (Versión 1.02), www.bpmdetectorpro.com [consulta: 20 julio de 2010].
- “Ganaderías: Eduardo Miura” [en línea], www.elmundo.es Disponible en: <http://www.elmundo.es/toros/miura.html> [consulta: 10 febrero 2011].
- GALERÍA ANTIQVARIA, “La flor de la masia” (Sotheby's. Londres. Junio 1989), www.antiquaria.com. Referencia de la ilustración: “La flor de la masia”, London, Sotheby's, Junio 1989. imagen: extracto de la captura de la página Web: http://www.antiquaria.com/mercado/ficha-lotes.asp?id=7127&claves=cm&sel_ano=Todos&sel_cat1=Pintura [consulta: 25 enero 2011].
- , “La flor de la masia” www.antiquaria.com, *Antiquaria: La primera revista on line de arte y antigüedades* http://209.85.229.132/search?q=cache:qKI GomTfHtMJ:www.antiquaria.com/mercado/ficha-lotes.asp%3Fid%3D7127%26claves%3Dien%26sel_ano%3DTodos%26sel_cat1%3DTodas+%22La+flor+de+la+masia%22&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=uk [última consulta: 20 junio 2009].
- GARCÍA DEL BUSTO, José Luis, “Entrevista a Miguel Baselga”, *Diálogos*. Radio Clásica, Radio Nacional de España, 10/1999. Entrevista “rescatada” por Pablo Ransanz Martínez para *Sinfonía Virtual*, nº 20, julio, 2011. www.sinfoniavirtual.com PDF disponible en: http://www.sinfoniavirtual.com/revista/020/entrevista_garcia_busto_miguel_base_lga.pdf [consulta: 11 julio 2011].
- GASSER, Martin, *Interactive visualization of expressive piano performance*, [Magisterarbeit], [PDF], Wien, Technische Universität, Wien, 2005. Disponible en: <http://www.ofai.at/~martin.gasser/archive/masterthesis.html> [consulta: 2 mayo 2008].
- GAVIÑA, Susana, “Alicia de Larrocha, V premio Yehudi Menuhin a la integración de las artes”, *ABC*, 15/06/2004. Versión PDF disponible en: http://www.abc.es/hemeroteca/historico-15-06-2004/abc/Espectaculos/alicia-de-larrocha-v-premio-yehudi-menuhin-a-la-integracion-de-las-artes_9622036074436.html [consulta: 16 junio 2007].

- GAVIRIA, Sandra; VALENCIA, Sandra, “Blanca Uribe: Honroso premio Albéniz” [en línea], *El Eafitense*, 93, July 15 2009, pp. 16-17, Medellín (Colombia), Universidad Eafit, Disponible en: <http://issuu.com/eleafitense/docs/eafitense-93> [consulta: 10 enero 2010].
- GIRONELLA, Joaquín, “4 personajes figuerenses: «Tocats de la Tramuntana»”, p. 78, versión PDF disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/RevistaGirona/article/viewFile/81488/106014> [consulta: 19 octubre 2010].
- GONZÁLEZ BYAS, *González Byass: desde 1835 pasión por el vino* [sitio Web], Jerez de la Frontera (Cádiz) <http://gonzalezbyass.com/es/index.htm> [consulta: 21 mayo 2010].
- GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto, “Muere la pianista Alicia de Larrocha”, *ABC*, 25 septiembre 2009, <http://www.abc.es/20090925/cultura-musica/muere-pianista-alicia-larrocha-200909252349.html> [consulta: 26 septiembre 2009].
- GOYA Y LUCIENTES, Francisco de, *El Quitasol*, [Óleo sobre lienzo, 104 cm × 152 cm], 1777. Madrid, Museo del Prado, Sala 85. Referencia de la ilustración: Museo del Prado, “Francisco de Goya y Lucientes, *El Quitasol*”, Galería online, Num. de catálogo P00773, imagen: ‘ad6c669112’, http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/el-quitasol/?no_cache=1 [consulta: 26 Marzo 2010].
- , *La vendimia [El otoño]* [Óleo sobre lienzo, 275 cm × 190 cm], 1786-1787. Madrid, Museo del Prado, Sala 94. Referencia de la ilustración: Museo del Prado, “Francisco de Goya y Lucientes, *La vendimia, o El Otoño*”, Galería online, Num. de catálogo P00795, imagen: ‘ad01501ed9’, <http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-vendimia-o-el-otono/> [última consulta: 27 marzo 2010].
- GRACHTEN, Maarten, *Expressivity-aware tempo transformations of music performances using case based reasoning* [Tesis doctoral], Universitat Pompeu Fabra, Department of Technology, [Barcelona], 2006, PDF disponible en: http://www.tesisenxarxa.net/TDX-1220106-123433/index_an.html [consulta: 4 mayo 2008].
- GRANGER, Israel, “Su música sigue viva” [en línea], *El Mañana*, 31/1/2010, Nuevo Laredo (Tamaulipas, México), Disponible en: <http://www.elmanana.com.mx/notas.asp?id=163580> [consulta: 10 noviembre 2010].
- GRUPO ÁNGEL CAMACHO, “LA VIEJA FÁBRICA es premiada con el Great Taste Award 2011”, *Crónica de ayer y hoy*, 08-09-2011, Disponible en: http://acamacho.com/html/es/el_grupo/Secciones/noticias/ [consulta: 15 octubre 2011].
- GUERRILLAGIRLS, *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* (¿Tienen las mujeres que ir desnudas para entrar en el Museo Metropolitano de NY?) [en línea], Guerrilla girls: reinventing the “f” Word: feminism! [official Website], Disponible en: <http://www.guerrillagirls.com/posters/getnakedshanghai.shtml> [consulta: 26 junio 2010].
- GUIARRERIA de Buenos Aires, “Galería de fotos. Isaac Albéniz”, imagen: ‘isaac_albeniz’, Buenos Aires, Argentina, <http://www.guitarreriabsas.com.ar/galeria3.php?id=86> [consulta: 14 junio 2010].

- GUTIÉRREZ, Francisco Román, “Muere de infarto pianista neolaredense Sergio Peña”, *Primera Hora*, 29/01/2010 - 09:48 PM Por Agencias, Nuevo Laredo, México, <http://www.primerahora.com.mx/index.php?n=33670&p=uh> [consulta: 10 noviembre 2010].
- HADLEY, William, “Classical review” [en línea], *Musicweb-international*, November 04 2004, Disponible en: http://www.musicweb-international.com/classrev/2004/Nov04/Albeniz_Hatto.htm [consulta: 23 octubre 2007].
- HAMILTON, Anita, “50 best Websites 2008: Cylinder Preservation and Digitization Project”, *Time Magazine [Specials]*, 16/6/2008, Disponible en: http://www.time.com/time/specials/2007/article/0,28804,1809858_1809954_1811319,00.html [consulta: 11 junio 2010].
- HASKINS Laboratories, “Bruno Hermann Repp: [Curriculum Vitae]” [en línea], Disponible en: <http://www.haskins.yale.edu/staff/repp.html> [consulta: 10 julio 2009].
- HAXBY, John, “Linn Records: 1995-2010” [en línea], en *John Haxby / Designer and Photographer [Website]*, Knaresborough (North Yorkshire), www.haxby.net Disponible en: <http://www.haxby.net/linnrecords.html> [consulta: 25 mayo 2010].
- HENAHAL, Donal, “They’re mad about Alicia” [Ellos están locos acerca de Alicia], *The New York Times*, Jul 18 1976, p. 155. Proquest Historical Newspapers The New York Times (1851-2007) [Database]. Disponible en línea por medio de suscripción.
- “Herve Billaut, pianist” [press review], www.hervebillaut.com PDF disponible en: http://www.hervebillaut.com/03_DOCUMENTS/Presse_Gb.pdf [última consulta: 10 octubre 2010]. El sitio Web incluye una versión bilingüe en francés e inglés.
- HESLIN, Yann (cood.), *Acousmographie* [programa informático], versión 3.3. Adrien Lefevre y Emmanuel Favreau (desarrolladores), Paris, © INA-GRM (2003-2007). [Programme d’annotation graphique de documents sonores], Disponible en: <http://www.inagrm.com/accueil/outils/acousmographie> [acceso: 01 octubre 2008].
- HISEKI, Hisako, “Biography”, www.gaudigaudi.com imagen: ‘Retrat d Hisako petit’, extracto de la imagen original convertida a blanco y negro, <http://www.gaudiallgaudi.com/AHisako%20Hiseki%20biography.htm> [consulta: 1 abril 2011].
- HISEKI, Hisako, “Next concerts and some of the last concerts: 2006” [en línea], *Hisako Hiseki, pianist* [sitio Web], Referencia de la ilustración: imagen: ‘Medalla Albeniz 2006 2_small’, <http://www.gaudiallgaudi.com/AHisako%20Hiseki%20last%20concerts.htm> [consulta: 11 enero 2008].
- “Huidobro Vega, Ángel (1967-)” [en línea], disponible en: <http://acordeon.eresmas.net/gorka/bibli/hgl.html> [consulta: 10 diciembre 2010].
- HUIDOBRO VEGA, Ángel; GARCÍA HERRANZ, Jorge, *Tangopuntodos: elegancia y pasión a dos pianos* [sitio Web], <http://tangopuntodos.webs.com/> Versión en español: <http://tangopuntodos.webs.com/espaol.htm> [consulta: 20 diciembre 2010].
- HURWITZ, David, “Will the real Joyce Hatto please stand up!” [en línea], *Classicstoday*, 18 February 2007, Disponible en:

- <http://www.classicstoday.com/features/021807-joycehatto.asp> [consulta: 22 octubre 2007].
- HYPERION RECORDS, “Albéniz: Iberia. Marc-André Hamelin”, <http://www.hyperion-records.co.uk/al.asp?al=CDA67476/7> [consulta: 17 noviembre 2009].
- IASA, “IASA cataloguing rules (printed edition)”, *International Association of Sound and Audiovisual Archives*, <http://www.iasa-web.org/iasa-cataloguing-rules-printed-edition#reglas> [consulta: 10 de junio de 2010].
- , “Join IASA”, *International Association of Sound and Audiovisual Archives*, (Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales), <http://www.iasa-web.org/join-iasa> [consulta: 10 de junio de 2010].
- , “Terminology”, *International Association of Sound and Audiovisual Archives*, <http://www.iasa-web.org/content/terminology> [consulta: 10 de junio de 2010].
- , “Terminology >> published items”, *International Association of Sound and Audiovisual Archives*, <http://www.iasa-web.org/content/terminology> [consulta: 11 de junio de 2010].
- “Iberia (four books). 1952-June-02: First Complete Cycle Performance, Tribute to Isaac Albéniz, Palau de la Música, Barcelona”, Source: ADL: 02/06/52, Review: *La Vanguardia* (1952-June-4) (Spanish) [en línea], *Repertoire of Alicia de Larrocha*, Disponible en: <http://larrocha-repertoire.blogspot.com/> [consulta: 30 marzo 2011].
- IGLESIAS, Valentín, 00:03:00 (*oficina tres minutos*) [sitio Web], www.oficinatresminutos.com, “Iberia”, http://www.oficinatresminutos.com/HTML_pages/04_packaging/packaging_gls_01.html [consulta 20 junio 2010]. http://www.oficinatresminutos.com/html_pages/01_3min/3min_home.html [consulta: 20 junio 2010].
- Infobiografías.com, “Biografía y vida de Antonio Ruiz Soler”, <http://www.infobiografias.com/biografia/31069/Antonio-Ruiz-Soler.html> [consulta: 1 octubre 2010].
- INSTITUTO FRANCÉS de Chile [Sitio Web], “Roger Muraro, un pianista magistral en el GAM”, *actividades*, <http://www.icf.cl/2011/04/roger-muraro-un-pianista-magistral-en-el-centro-gabriela-mistral/> [consulta: 29 abril 2011].
- INVERNE, James, “NEW: ‘I did it for my wife’ – Joyce Hatto exclusive, William Barrington-Coupe confesses” [en línea], *Gramophone* [UK], February 26 2007, <http://www.gramophone.co.uk/newsMainTemplate.asp?storyID=2765&newssectionID=1> [consulta: 21 octubre 2007].
- “Isaac Albéniz amb la seva filla, ca. 1905” [fotografía]. Referencia de la ilustración: Museu de Lleida, “Albéniz. Un modernista universal (1860-1909)” [Galería de imágenes de Albéniz. Un modernista universal (1860-1909)], imagen: ‘Isaac_Albeniz_al_piano_con_su_hija_Laura_1905’, <http://www.arteinformatado.com/Eventos/34604/albeniz-un-modernista-universal-1860-1909/> [consulta: 20 julio 2010].
- ISH-HURWITZ, Yoram, “Biografías: Yoram Ish-Hurwitz, piano”, *Yoram Ish-Hurwitz, pianist* [sitio Web], <http://www.ish-hurwitz.nl/iberia/es/biografie/yoram.html> [consulta: 10 noviembre 2010].

- , “Carel Alphenaar, dirección artística”, *Yoram Ish-Hurwitz, pianist* [sitio Web], <http://www.ish-hurwitz.nl/iberia/es/biografie/carel.html> [consulta: 15 noviembre 2010].
- , “Iberia-tournée Países Bajos 2009”, *Yoram Ish-Hurwitz, pianist* [sitio Web] <http://www.ish-hurwitz.nl/iberia/es/concerten/index.html> [consulta: 15 noviembre 2010].
- , “Jenneke Boeijink, cine”, *Yoram Ish-Hurwitz, pianist* [sitio Web], <http://www.ish-hurwitz.nl/iberia/es/biografie/jenneke.html> [consulta: 15 noviembre 2010].
- , “News and Twitter updates”, *Yoram Ish-Hurwitz, pianist* [sitio Web] <http://www.ish-hurwitz.nl/> [consulta: 15 noviembre 2010]. Véase también: <http://twitter.com/#!/yoramih> [consulta: 15 noviembre 2010].
- , “Official press photos”, Sitio Web del pianista. www.ish-hurwitz.nl imagen: ‘YoramIH2_preview’, Photo © by Rob Becker (Royalty free), extracto de la imagen original. <http://www.ish-hurwitz.nl/concerts/publicity.htm> [consulta: 15 noviembre 2010].
- JACK, Adrian, “Alicia de Larrocha obituary”, *Guardian*, 26 septiembre 2009, <http://www.guardian.co.uk/music/2009/sep/26/alicia-de-larrocha-obituary> [consulta: 26 septiembre 2009].
- JARIOD, Pere Andreu, “Homenatge a Rosa Sabater” [MP3 disponible en línea], 25/11/2008, Blog de nit, <http://blogs.ccrtvi.com/blogdenit.php?itemid=17416> [consulta: 21 septiembre 2010].
- JENSEN, Torben, *Don Quixote de la Mancha's windmills. Consuegra, Castilla de la Mancha, Spain* [fotografía, color, jpeg], Canon EOS 40D, 10/07/2008. <http://www.bellus.dk/index.php?showimage=389> [consulta: 10 mayo 2009].
- JIGSAW (a sales force company), “Kaba Enterprises Inc”, http://www.jigsaw.com/id100153/kaba_enterprises_company.shtml [consulta: 21 junio 2010].
- jkd36, “Albeniz: Iberia - Francisco Aybar (Stereo/Quad 2-LPs)”, www.ebay.com Scottsdale, Arizona, imagen: ‘Aybar Iberia LP I’, extracto tomado de la fotografía de la carátula del álbum y modificado posteriormente a blanco y negro. http://cgi.ebay.com/Albeniz-Iberia-Francisco-Aybar-Stereo-Quad-2-LPs-/270503678236?pt=Music_on_Vinyl [consulta: 13 agosto 2010].
- JOB, Bernard, “La philosophie de Perspectives Musicales”, imagen: ‘BJ 29.11.07’, extracto de la imagen original convertida a blanco y negro, <http://www.perspectives-musicales.org/> [consulta: 10 febrero 2011].
- JONES, Martin, “recordings”, *Martin Jones* [página Web]: <http://web.mac.com/martinjonesmusic/iWeb/MJones/Home.html> [consulta: 12 noviembre 2010].
- KABA Enterprises Inc., KABA Audio Productions, Novato, California, www.kabaaudio.com [última consulta: 21 junio 2010].
- Kalipedia, “Historia de España: Altamira” www.uy.kalipedia.com imagen: ‘20070712klphishes_6.Ies.SCO’, http://uy.kalipedia.com/historia-universal/tema/altamira.html?x1=20070712klphishes_4Kes&x=20070712klphishes_6.Kes [consulta: 10 junio 2009].
- KENNEDY, Maev, “Venus banned from London's underworld”. *The Guardian* [versión electrónica]. 13/2/2008. <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2008/feb/13/art1> [consulta: 2 mayo 2010].

- KOROBAYNIKOV, Andrey, “vita...vita!” [en línea], *Andrey Korobeynikov* [sitio Web], Disponible en: www.korobeinikov.com/607.html [consulta: 10 enero 2011].
- KOTARO, Fukuma, “Biografía” [versión en español], *Kotaro Fukuma, japanese pianist* [sitio Web], http://www.kotarofukuma.com/about_kotaro_fukuma_es.htm [consulta: 16 octubre 2010].
- KOZINN, Allan, “Alicia de Larrocha, Pianist, Dies at 86”, *New York Times*, 25, Septiembre, 2009, <http://www.nytimes.com/2009/09/26/arts/music/26larrocha.html> [consulta: 26 septiembre 2009].
- , “Review/Music; Colombian pianist's 'Iberia'”, *The New York Times*, 11/2/1991, disponible en: <http://www.nytimes.com/1991/02/11/arts/review-music-colombian-pianist-s-iberia.html?scp=5&sq=Blanca%20Uribe&st=cse> [consulta: 19 mayo 2010].
- Kriry8, “Bailadores/as, Antonio el Bailarín”, 16/01/2011, imagen: ‘antonio-el-bailarin’, <http://guachiname.wordpress.com/2011/01/16/bailaioresas/> [consulta: 20 febrero 2011].
- “Labels: Vega” [en línea], www.rateyourmusic.com Disponible en: <http://rateyourmusic.com/label/vega/1> [consulta: 20 julio 2011].
- LANCE, Corlyss_D, (moderador), “Post subject: EMI Classics Icon: Alicia De Larrocha” [en línea], Mensaje inicial enviado desde Ottawa (Canada), Fri Oct 15, 2010 6:07 pm, en *The Classical Music Guide Forums*, Disponible en: <http://www.classicalmusicguide.com/viewtopic.php?f=10&t=37006> [4 abril 2011].
- LASTFM, “Jean-François Heisser”, www.lastfm.com imagen: ‘414306’ <http://www.last.fm/music/Jean-Francois+Heisser> [consulta: 7 diciembre 2010].
- LAVISTA, Mario, “Partitura en limpio” [en línea], *Revista Diagonales*, núm. 3, México, 1987, pp. 99-100. Disponible en: <http://www.fractal.com.mx/DiaLavista.html> [consulta: 14 octubre 2010].
- LE CIRCLE des actionnaires, “Hervé Billaut, piano; Naoko Ogiyara, violon; Concert classique”, imagen: ‘1101_89’, extracto de la imagen original convertida a blanco y negro, <http://cercle-actionnaires.bnpparibas.com/liste.php?region=Paris&tri=date> [consulta: 23 noviembre 2010].
- LECHNER, Karin, “Discografía” [en línea], www.karinlechner.com/ [consulta: 20 octubre 2007].
- LEECH-WILKINSON, Daniel, *The changing sound of music: approaches to studying recorded musical performance*, London: CHARM, 2009. Published online through the Centre for the History and Analysis of Recorded Music (CHARM), ISBN 1-897791-21-6, © Daniel Leech-Wilkinson 2009, First version 1.0: 2009. Current version 1.1 (minor corrections): 14th February 2010, Disponible en: <http://www.charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/intro.html> [consulta: 1 julio 2009; 25 febrero 2010].
- LEEDS International Piano Competition, “Jury: Artur Pizarro”, *The 1012 competition*, The University of Leeds, http://www.leedspiano.com/Home/The_2012_Competition/Jury/Artur_Pizarro.aspx [07 julio 2011].

- Leopoldo Querol* [fotografía] en: folleto de la reedición en CD [EMI 0946 351814 2]. Crédito: Centro de Archivos y Documentación Albéniz, Fundación Isaac Albéniz.
- LEWANDOWSKI, Kevin (Founder / Programmer) et al., “Warner-Pioneer Corporation” [en línea]. www.discogs.com [database], Disponible en: <http://www.discogs.com/label/Warner-Pioneer%20Corporation> [consulta: 26 abril 2011].
- LIBRARY OF CONGRESS, “Library of Congress launches, with Sony Music Content, the National Jukebox, an online destination for historical sound recordings: largest collection of historical recordings ever made publically available online” [en línea], *News from the Library of Congress*, 10/5/2011, Disponible en: <http://www.loc.gov/today/pr/2011/11-087.html> [consulta: 15 mayo 2011].
- , “Recorded Sound Reference Center: collection highlights” [en línea], Disponible en: <http://www.loc.gov/rr/record/rssfacts.html> [consulta: 15 de mayo de 2010].
- LIBRARY OF CONGRESS CATALOG, “Blanca Uribe, Albéniz: Iberia, Orion ORS 75202/203 [1976]”, *Iberia (complete)*. [Sound recording] <http://lccn.loc.gov/75750601> [LCCN Permalink] [consulta: 26 julio 2008].
- LITVINOVA, Regina, “Biography” [en línea], *Regina Litvinova: piano/composition* [sitio Web], Disponible en: <http://reginalitvinova.de/index.php?id=37> [consulta: 10 enero 2011].
- LÓPEZ, Begoña, “L’activitat concertística d’Isaac Albéniz a Barcelona (1874-1895). Aportació documental i estudi”, *Recerca Musicològica XVII-XVIII*, 2007-2008, pp. 251-277. Disponible en línea a través del siguiente enlace: <http://ddd.uab.cat/pub/recmus/02116391n17-18p251.pdf> [consulta: 20 julio 2011].
- LÓPEZ, José Marí; et al., “Palabra de artista. Seis intérpretes que conocen bien la obra de Albéniz explican a 'Territorios' su significado y lo que sienten al tocarla” [en línea], www.elcorreo.com Disponible en: <http://info.elcorreo.com/territorios/articulo/literatura/877762/palabra-de-pianista.html> [consulta: 27 junio 2008]. Versión PDF disponible en: http://www.judithjauregui.com/pdf/albeniz_bilbao.pdf [consulta: 27 octubre 2010].
- LÓPEZ ROSELL, César, “Vint-i-cinc anys sense Rosa Sabater”, *El Periódico de Catalunya*, citado en <http://www.classics.cat/noticies/detall?Id=7259> [consulta: 28 junio 2009].
- MAGRITTE René, *La condition humaine* [La condición humana] [óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm], 1933, Washington D.C., National Gallery of Art. Reproducción digital disponible en: http://www.nga.gov/cgi-bin/tinfo_f?object=68966.0&detail=none [consulta: 10 diciembre 2010]
- , *Les valeurs personnelles* [Los valores personales] [óleo sobre lienzo, 77,5 x 100 cm], 1952, San Francisco, Museum of Modern Art. En The AMICA library es posible acceder una copia digital: http://amica.davidrumsey.com/luna/servlet/view/search?q=AMICOID=SFMO.98.562%20LIMIT:AMICO~1~1&sort=INITIALSORT_CRN%20COCS%20CAMICOID&search=Search [consulta: 12 diciembre 2010]
- , *Portrait de Georgette Au Bilboquet* [Retrato de Georgina con pieza torneada] [55 x 45 cm], 1926. Reproducción digital disponible en:

- <http://www.mattesonart.com/georgette-with-bilboquet.aspx> [consulta: 12 diciembre 2010].
- MALIK, Farhan, "Albéniz. Iberia CACD 9120-2" [en línea] <http://www.farhanmalik.com/hatto/albeniz.html> [consulta: 29 octubre 2007].
- , "Post subject: Re: EMI Classics Icon: Alicia De Larrocha", en Corlyss_D, Lance (moderador), "Post subject: EMI Classics Icon: Alicia De Larrocha" [en línea], *The Classical Music Guide Forums*, Disponible en: <http://www.classicalmusicguide.com/viewtopic.php?f=10&t=37006> [4 abril 2011].
- MALINOWSKI, Stephen, *Music Animation Machine* [programa informático], (versión: 2006aug19 Release 035), www.musanim.com/mam/mamhist.htm [consulta: 10 diciembre 2009]. Descarga disponible en: www.musanim.com/player.
- MALUQUER, Jordi; CAPDEVILA, Manuel, "Homenatge a Rosa Sabater. Convidats: Jordi Maluquer, Manuel Capdevila" [Podcast], *Vistes al mar* [Programa de radio], 2006 Disponible en: http://www.edu3.cat/Edu3tv/Fitxa?p_amb=4846&p_id=24802 [consulta: 17 septiembre 2010].
- MANHEIM, James, "review: Albéniz: Iberia, Jean-Francois Heisser" [en línea], www.allmusic.com Disponible en: <http://www.allmusic.com/album/albniz-iberia-w257788/review> [consulta: 20 mayo 2011].
- MARCO ARAGÓN, Tomas, *Sonata de vesperia*, [1977, piano], EMEC (Editorial de Música Española Contemporánea), 1981. Obra estrenada el 13 de marzo de 1978 en Londres, <http://www.elargonauta.com/partituras-y-ediciones-criticas/sonata-de-vesperia-para-piano/54474/> [consulta: 10 noviembre 2010].
- MATESANZ, Carlos de, "Entrevista: Miguel Baselga, a golpe de Albéniz", *Opus musica, revista de música clásica*, N° 44, abril 2010, imagen: 'baselga01', extracto de la imagen original, © Antonio Rascon, <http://www.opusmusica.com/044/entrevista.html> [consulta: 24 noviembre 2010].
- MAYS, Sally, *Irene Kohler 7.4.09-21.3.96: a personal memoir*, Callaway International Resource Centre for Music Education, School of Music, The University of Western Australia, CIRCME, UWA, 1996. Versión PDF disponible en: <http://www.callaway.uwa.edu.au/archive/collections/kohler> [consulta: 20 abril 2010].
- MAZZONI, Dominic; [DANNENBERG, Roger], *Audacity* [programa informático], version 1.2.6, www.audacity.sourceforge.net © 2011 members of the Audacity development team, Disponible en: <http://audacity.sourceforge.net/download/windows> [última consulta: 20 mayo 2011].
- MCB Concurso Internacional de Música María Canals Barcelona, "Ganadores", el concurso Okada ganó la edición de 1982. <http://www.mariacanals.org/es/concurs/historia/guanyadors.html> [consulta: 12 enero 2011]. Sin embargo, en la corta biografía que aparece en el Sitio Web de la compañía discográfica Camerata, se da erróneamente el año de 1984. http://japansclassic.com/artists/camerata_01/hiromi_okada.html [consulta: 12 noviembre 2010].
- MEMBRAN shop Entertainment group, "Quadromania Classic", http://www.membran-online.de/index.php?cPath=1_94&page=3 [consulta: 6 junio 2011].

- METALBRAIN, “Windmills” [Categories: Architecture & Edifices], www.rateyourmusic.com Disponible en: http://rateyourmusic.com/lists/list_view?list_id=203347&show=100&start=0 [consulta: 10 abril 2011].
- MIR, Antoni, “Álbum familiar y recuerdos de Isaac Albéniz” [en línea], *La guitarra balear* [Blogspot], Fotografía titulada ‘Piano Bechstein, regalo de Money Coutts a Enriqueta Albéniz. Museo Isaac Albéniz (Camprodón)’, Disponible en: <http://laguitarrabalear.blogspot.com/2009/04/abum-familiar-y-recuerdos-de-isaac.html> [consulta: 27 marzo 2011].
- MIRA, Filiberto, *El toro bravo*, 1979. Citado en: Aurelio Mena Hornero, “La leyenda de los Miuras”, Disponible en: <http://www.galeon.com/anilo/toreo/Miuras.htm> [consulta: 15 febrero 2011].
- MOEBUS, Oliver, *Space Toad MIDI Sequencer* [Programa informático], version 2.1.1, Kiel (Alemania), www.spacetoad.com [consulta: 20 junio 2010].
- “Montserrat Tura entrega la medalla Albéniz a Gustavo Díaz-Jerez” [en línea], *elRipollés.info*, *el pirmer diari digital del Ripollés*, 20/08/2010, (Fotografíes: Lurdes López), Referencia de la ilustración: imagen: ‘099’, Disponible en: <http://www.naciodigital.cat/elripolles/galeria/611/pagina1/montserrat/tura/entrega/medalla/alb/niz/gustavo/diaz-jerez> [consulta: 20 julio 2011].
- MORENO CALDERÓN, Juan Miguel, “Diez años sin Rafael Orozco”, *Diario Córdoba*, 25/4/2006. <http://www.diariocordoba.com/noticias/noticia.asp?pkid=245581> [consulta: 22 noviembre 2010]. Juan Miguel Moreno Calderón, “Recuerdo vivo de Rafael Orozco”. www.melomanodigital.com [Especiales] <http://www.orfeoed.com/especiales/orozco01.asp> [consulta: 22 noviembre 2010].
- , “Recuerdo vivo de Rafael Orozco. Los años sesenta: la década prodigiosa”, www.melomanodigital.com Disponible en: <http://www.orfeoed.com/especiales/orozco01.asp> [consulta: 22 noviembre 2010].
- MORRISON, Bryce, “Albéniz; Granados. Martin Jones pf. Nimbus CD NI5595/8 (296 minutes: DDD)”, www.gramophone.co.uk. 5/2005, Disponible en: <http://www.gramophone.co.uk/gramofilereview.asp?reviewID=200213929&mediaID=179934&issue=Reviewed%3A+Gramophone+5%2F2005> [consulta: 30 octubre 2007]. La consulta requiere una subscripción.
- , “Can you imagine a more stunning [sic] realisation of Granados's masterpiece?” [en línea], *Gramophone*, January 2007, Disponible en: <http://www.gramophone.co.uk/gramofilereview.asp?reviewID=200215671&mediaID=224016&issue=Reviewed%3A+Gramophone+1%2F2007> [consulta: 23 octubre 2007].
- , “Graceful, fluent perfection from Hamelin where Billaut takes a more low-key view” [en línea], *Gramophone*, 6/2005, <http://www.gramophone.net/Issue/Page/June%202005/72/749679> [30 octubre 2007].
- MOS-ART, “Roger Muraro”, www.flickr.com 28/04/2010, Canon EOS 5D, © MSO_ART. <http://www.flickr.com/photos/49858370@N07/4598013708/> [consulta: 22 noviembre 2010].

- MUÑOZ, Isabel, “Proceso de platinotipia” [Obra – Técnica], www.isabelmuñoz.es [consulta: 20 mayo 2010].
- MURARO, Roger, *Roger Muraro* [sitio Web oficial], textos: inglés/francés, <http://rogermuraro.artistes.universalmusic.fr/> [última consulta: 10 mayo 2010].
- MUSE EVENTS SA, “International concert pianist Kotaro Fukuma plays in Aid of Japan at Hugo Lambrechts in Parow” [en línea], *The Artsmag*, Disponible en: <http://theartsmag.com/arts-mag-home/item/252-kotaro-fukuma-plays-in-aid-of-japan-at-hugo-lambrechts.html> [consulta: 15 abril 2011].
- MUSEU DE LA MÚSICA, *Restauració del piano d'Isaac Albéniz* [en línea], Disponible en: <http://w3.bcn.es/V01/Serveis/Noticies/V01NoticiesLlistatNoticiesCtl/0,2138,285,254511,285759205,1,864495465,00.html?accio=detall&home=#> [consulta: 9 mayo 2011].
- MUSEO DEL PRADO, “Castellano, Manuel Rodríguez de la Parra”, *Enciclopedia online*, <http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/castellano-manuel-rodriguez-de-la-parra/> [consulta: 25 febrero 2011].
- Museo del Prado, Para leer la ficha completa elaborada por para su catálogo online, véase el siguiente enlace: <http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-vendimia-o-el-otono/> [consulta: 25 marzo 2010].
- “Music: Coronation concert”, *Time*, 25/5/1962, <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,896270,00.html> [consulta: 10 diciembre 2010].
- MUSICALES Actes Sud [Facebook], Disponible en: http://www.facebook.com/pages/Musicales-Actes-Sud/300955006907?v=app_2392950137#!/pages/Musicales-Actes-Sud/300955006907?v=wall [consulta: 20 Noviembre 2010].
- NARVÁEZ, Jaime, *Gracias por la música. Portadas de CD y cassette hechas en casa*, Xavier Carbonell, Joaquín Gáñez y Garikoitz Fraga Editorial *Belleza Infinita* [crítica] [en línea], www.ladinamo.org 20.LDNM, Ene-Feb 2006, Música Disponible en: <http://www.ladinamo.org/ldnm/articulo.php?numero=20&id=519> [consulta: 20 enero 2011].
- “Nuevo Laredo cultura viva” [Blogspot], 2/2/2010, imagen: ‘Sergio Peña Salinas descansa en paz’ [Sergio Peña], <http://nuevolaredoculturaviva.blogspot.com/2010/02/nuevo-laredo-esta-de-luto.html> [consulta: 12 noviembre 2010].
- OFICINA DE DERECHOS DE AUTOR, “Derecho de autor”, *Conceptos básicos sobre propiedad intelectual* [en línea], Biblioteca de la Universidad de Cantabria, Disponible en: http://www.buc.unican.es/Servicios/ODA/oda_3.htm [consulta: 16 septiembre 2011].
- OKADA, Hiromi, “biography”, <http://www.hiromi-okada.org/biography.html> [consulta: 12 noviembre 2010].
- OLMEDO RAMOS, Jaime, *Obra de referencia. El Diccionario biográfico español de la Real Academia de la Historia* [en línea], Madrid, Real Academia de la Historia, <http://www.raco.cat/index.php/Cercles/article/view/191234/263593> [consulta: 19 noviembre 2010].
- OPTIDATA, “ISRC”, en *Servicios del sello discográfico Optidata* [en línea], Disponible en: <http://www.optidata.es/sello.htm> [consulta: 26 mayo 2010].

- OPTIDATA, “ISRC: International Standard Recording Code” [en línea], Disponible en: <http://www.opticdata.es/docs.htm#ISR> [consulta: 26 mayo 2010].
- ORFEÓ CATALÀ, “Curs tretzè: 1925-26: concert setè: Heifetz, Jascha, 1901-1987; Achron, Isidor, 1892-1948. Programa del concert celebrat el 12 de març de 1926” [en línea], www.palaumusica.org Disponible en: <http://bibliotecadigital.palaumusica.cat/cdm4/document.php?CISOROOT=/programes&CISOPTR=11576&REC=11> [consulta: 4 enero 2011].
- ORGANIZACIÓN MUNDIAL de la Propiedad Intelectual, *Tratado de la OMPI sobre interpretación o ejecución y fonogramas* [en línea], www.wipo.int, Disponible en: <http://www.wipo.int/treaties/es/ip/wppt/> [consulta: 25 septiembre 2011]. Ruta: Página inicial > La OMPI > Tratados y partes contratantes.
- OWEN White Management, “Martin Jones – pianist”, www.owenwhitemanagement.com Malcolm Crowthers, imagen: ‘132_MartinJonesPhoto’. http://www.owenwhitemanagement.com/view_image/132_MartinJonesPhoto.jpg [consulta: 22 noviembre 2010].
- PADEREWSKI [autor del mensaje], “Hatto-Kohler” [post subject], *Pristine Classical Forum*, UK, 7/3/2007, <http://www.pristineaudiodirect.com/phpBB2/viewtopic.php?p=117&sid=8b9829737fa759e0b49696dc4b7d7f76> [consulta: 16 agosto 2007].
- PALAI des Festivals et des Congrès de Cannes, “Récital de Olivier Chauzu, piano”, imagen: ‘arton2647’, extracto de la imagen original convertida a blanco y negro, http://www.palaisdesfestivals.com/article.php3?id_article=2647 [consulta: 23 noviembre 2010].
- PARNASSUS Classical CDs and Records, “Parnassus Records Select P285 Old”, Woodstock (New York), Disponible en: <http://209.85.229.132/search?q=cache:Y43FPCsDNpUJ:www.parnassusrecords.com/p285old.htm+CSQ-2060+BRAHMS&cd=2&hl=en&ct=clnk&gl=uk> [consulta: 10 enero 2009].
- PATZAK, “Le Club Français du Disque” [en línea], sitio Web en chino, disponible en: <http://www.bh2000.net/special/patzak/detail.php?id=228> [consulta: 2 julio 2011].
- PENNDORF, Ron, *Columbia Masterworks labelography (1948-1970)* [en línea], Disponible en: <http://ronpenndorf.com/labelography4.html> [consulta: 17 julio 2011].
- PÉREZ, Luis Fernando, (ed.), *Iberia: cuadernos I y II* [Partitura], (comp. Isaac Albéniz), Madrid, © Fundación Albéniz; © Luis Fernando Pérez [04.2010], www.classicalplanet.es/albenizenabierto [consulta: 27 mayo 2010].
- PHILIPS Research, “The history of the CD-The 'Jewel Case'. A jewel of idea”, <http://www.research.philips.com/technologies/projects/cd/jewelcase.html> [consulta: 28 abril 2010].
- PHILIPS, *A jewel of idea* [en línea: PDF]. Disponible en: http://doodson.com/people/people/doodsons_assets/PeterDoodson_Philips.pdf [consulta: 28 de abril 2010].
- PIANOBLEU, “Hervé Billaut: Biographie résumée”, http://www.pianobleu.com/herve_billaut.html [consulta : 2 agosto 2009].
- PICASSO, Pablo, “Raspador y pluma sobre piedra (11.º estado (Mourlot); 14.º estado (Baer)). Papel vitela Arches con filigrana” en el sitio Web de la Fundación Picasso cuyo enlace: http://fundacionpicasso.malaga.eu/opencms/opencms/fundacionpicasso/portal_en

- </menu/submenus/seccion0001/secciones/obras/obragrafica/obra0055> [consulta: 20 abril 2010].
- PINZOLAS, José María, “El pianista”. imagen: ‘frente’, <http://www.pinzolas.com/Castellano/elpianista.html> [última consulta: 9 diciembre 2010].
- POLO, Juan Diego, *Twitter para quien no usa Twitter*, España, <http://www.whatsnew.com>, 2009, p. 6. Existe una versión electrónica en PDF disponible gratis en: <http://www.bubok.es/libros/16583/Twitter-para-quien-no-usa-Twitter-BN> [consulta: 19 junio 2011].
- “Preisträgerkonzert des «Concours Piano 80» in der Reinhart-Stiftung. Phantastische Fantasien vorgetragen”, *Der Landbote*, Nr. 63, Dienstag, 18. März 1986, Disponible en: <http://www.gaudiallgaudi.com/AHisako%20Hiseki%20criticas%200%20Der%20Landbote%2018-03-1986.htm> [consulta: 20 julio 2011].
- PROJECT PETRUCCI LLC, *International Music Score Library Project* [en línea], Disponible en: http://imslp.org/wiki/P%C3%A1gina_principal [consulta: 20 septiembre 2011].
- R.A., “Muchos pianistas no se atreven con la *Suite Iberia*, afirma Pinzolas. El intérprete extremeño, afincado en Hamburgo, vuelve a la actualidad con la reedición de su versión de la obra de Albéniz”, *El Mundo*, 22/04/1996, <http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1996/04/22/cultura/103590.html> [consulta: 24 Agosto 2007].
- R.G. *El centenario del nacimiento de Albéniz*. [PDF disponible en línea]. Enlace: www.raco.cat/index.php/RevistaGirona/article/viewFile/77216/100540 [consulta: 11 noviembre 2010].
- RAGGETT, Ned, “Old cylinder recordings (1890-1920) archive now online...”, *I love music* [forum], 16/11/2005, 22:46, Disponible en: <http://www.ilxor.com/ILX/ThreadSelectedControllerServlet?boardid=41&threadid=48024> [consulta: 10 junio 2010].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DE LA LENGUA, *Diccionario de la Lengua Española* [edición electrónica], 22.ª edición www.rae.es [consulta: 10 octubre 2010 y otros].
- RECORDED Sound Reference Center, “Obtaining copies of audio materials”, US, The library of Congress, <http://www.loc.gov/rr/record/audioup.html#TR1> [consulta: 20 octubre 2010].
- REGNAULT, Henri, *La comtesse de Barck habillée en Espagnole* [pintura al óleo, 60 cm × 44 cm], 1869, Musée d'Orsay, Paris (Francia), www.musee-orsay.fr imagen: ‘tmp_3bae6fae1dc1b7661a6ce85a9213a135’, http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&nnumid=021601&cHash=b4379e52f9 [consulta: 8 marzo 2011].
- REGOYOS Y VALDÉS, Darío de, *The countryside*, The Bridgeman Art Library, www.bridgemanart.com [consulta: 15 abril 2009].
- REMIX.VG, “Mashups”, *remix.vg, remixes, mashup and more* [sitio Web], <http://remix.vg/category/mashups/> [consulta: 18 junio 2010].
- “Repertoire, Albéniz (1860-1909) Spain, Iberia (four books)”, en: <http://larrocha-repertoire.blogspot.com/> y <http://www.aliciadelarrocha.com/pianista-espanola/node/606> [consulta: 24 marzo 2011].
- REPP, Bruno H., “A microcosm of musical expression. III. Contributions of timing and dynamics to the aesthetic impression of pianists' performances of the

- initial measures of Chopin's Etude in E Major", *Journal of the Acoustical Society of America*, 106, 1999, pp. 475-476. Haskins Laboratories. PDF disponible en: <http://www.haskins.yale.edu/publications/pub-r.html> [consulta: 12 mayo 2010].
- , Book review: *Shaping time: music, the brain, and performance*, David Epstein (Ed.), Schirmer Books, New York, *Music Perception*, 13, 1996, pp. 591-604, PDF disponible en: <http://www.haskins.yale.edu/publications/pub-r.html> [consulta: 15 mayo 2010].
- RIPOLL, José Ramón, Interpretar a Albéniz: algunas sugerencias discográficas, Disponible en el Centro Virtual Cervantes, <http://cvc.cervantes.es/actcult/albeniz/interpretar.htm> [última consulta: 27 enero 2010].
- ROBERT Berman Gallery, *Alex Steinweiss: creator of the album cover* [sitio Web], www.alexsteinweiss.com [consulta: 20 marzo 2010].
- RODRÍGUEZ DE SILVA Y VELÁZQUEZ, Diego, *La reina Isabel de Borbón a caballo* [óleo sobre lienzo. 301 x 314 cm], ca. 1629-1635. Madrid, Museo del Prado. Referencia de la ilustración: "Diego De Silva Velázquez: Retrato ecuestre de Isabel de Francia", imagen: 'IsabelBorbonp', <http://www.aloj.us.es/galba/MONOGRAFICOS/VELAZQUEZ/EcuestreIsabel1.htm> [consulta: 28 junio 2010].
- , *Retrato ecuestre de Felipe IV* [óleo sobre lienzo. 301 x 314 cm.] ca. 1636. Madrid, Museo del Prado. Referencia de la ilustración: "Diego De Silva Velázquez: Retrato ecuestre de Felipe IV", imagen: 'Felipe4p', <http://www.aloj.us.es/Galba/MONOGRAFICOS/VELAZQUEZ/EcuestreFelipeIv.htm> [consulta: 29 junio 2010].
- ROEHRICK Design, "Package design. Sally Christian, *J. S. Bach Goldberg Variations*" [CD], imagen: 'SallyChristian_CD', extracto de la imagen original convertida a blanco y negro. <http://roehrickdesign.com/RDPackageDesign.html> [consulta: 10 enero 2011].
- ROGERS, Jim, *Re-thinking crisis in the digital economy: a contemporary case of study of the phonographic industries in Ireland* [Tesis: PhD], Dublin City University, 2010, PDF disponible en: <http://doras.dcu.ie/15700/> [consulta: 2 octubre 2011].
- ROMERO DE TORRES, Julio, *La Siesta* [óleo sobre tabla, 63 x 42 cm], 1900, Córdoba, colección privada. Referencia de la ilustración: ANTIQVA, Imágenes y palabras de Córdoba [Blogspot], "La siesta", 8/8/2007. imagen: 'siesta', <http://fotos-cordoba.blogspot.com/2007/08/la-siesta-es-una-obra-de-los-primeros.html> [consulta: 10 mayo 2009].
- RONCERO MUÑOZ, Guillermo, "Ricardo Requejo", <http://guillermoroncero.blogspot.com/2006/12/ricardo-requejo.html> [consulta: 1 mayo 2010].
- RÖNISCH, Carl, "Piano de cola, Dresden, ca. 1905", Museo de la Música: Fondo Isaac Albéniz, Barcelona, Fotografía © Gabriel Serra Llimona, Ruta: Colecciones, Catálogo en línea, Albéniz, buscar. Disponible en: <http://colleccio.museumusica.bcn.cat/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&lang=es> [consulta: 22 marzo 2011].
- ROSADO, Benjamín G., "Seis poemas y un Albéniz" [en línea], *Letras*, www.elcultural.es 21/05/2009, Disponible en: http://www.elcultural.es/noticias/LETRAS/504405/Seis_poemas_y_un_Albeniz [consulta: 15 junio 2011].

- ROSE, Daniel J., “Finest since the archetypal Ciccolini recording” [Albéniz: Iberia. Isaac Albéniz (Composer), Jean-François Heisser (Performer)] [crítica], [www.amazon.com Shrewsbury](http://www.amazon.com/Shrewsbury), (Massachussets, US), 1 February 2008, http://www.amazon.com/Alb%C3%A9niz-Iberia-Isaac-Albeniz/dp/B000005EC5/ref=cm_lmf_tit_15/104-2398570-2796739 [consulta: 16 agosto 2008].
- ROSSINI OLIVA, Sabina; ELÍAS BONELL, José, *El naranjo amargo en Sevilla* [en línea], Sevilla, [Ayuntamiento de Sevilla], 1996, PDF disponible en: <http://www.sevilla.org/ayuntamiento/areas/area-de-urbanismo-y-medio-ambiente/servicio-de-parques-y-jardines/articulos-tecnicos/naranjoamargo.pdf> [consulta: 6 febrero 2011].
- RTVE, “Charla de los internautas con el pianista que presenta 'Iberia', un disco con la obra cumbre de Isaac Albéniz, Eduardo Fernández estuvo con los usuarios de RTVE.es” [en línea], *Encuentros digitales en RTVE.es*, 1/3/2011, Disponible en: http://encuentrosdigitales.rtve.es/2011/eduardo_fernandez.html [consulta: 4 mayo 2011].
- RTVE Música, “Grandes pianistas españoles – vol. 1 Rosa Sabater”, Referencia disponible en: <http://www.rtve.es/rne/sello/65193/index.htm> [consulta: 19 septiembre 2010].
- RUIZ TARAZONA, Andrés, “Glossa - GSP 98005: Isaac Albéniz, Iberia” [siglos XX y XXI / instrumentos / española (2 CD)], Rosa Torres-Pardo (piano), *Diverdi* [en línea], Disponible en: <http://www.diverdi.com/tienda/detalle.aspx?id=16883> [consulta: 23 octubre 2007].
- SASSO, Fabio, *Don Quijote*, Porto Alegre (Brasil), <http://abduzeedo.com/incredible-design-studios-1-seagulls-fly> [consulta: 5 mayo 2010].
- SCHULSLAPER, Robert, “Pianist Eduardo Fernández takes a new look at Iberia” [PDF], *Fanfare Magazine Archive of CD Reviews* 34:6, July-August 2011. Disponible por suscripción en: http://www.fanfarearchive.com/articles/atop/34_6/3460100.aa_Pianist_Eduardo_Fernandez_Takes.html [consulta: 19 junio 2011].
- SCHWEITZER, Vivien, “Music review: sun, sherry, castanets: musical postcards from spain.”, *The New York Times*, 4/5/2008, disponible en: http://www.nytimes.com/2008/06/04/arts/music/04blan.html?_r=1&scp=1&sq=Blanca%20Uribe&st=cse [consulta: 20 mayo 2010].
- SEPTENIO DE CANARIAS, “La *Hungarian Symphony Chamber* comienza una gira para promocionar la música sinfónica canaria”, *Septenio de Canarias, cultural ciencia e innovación*, 20/11/2008, imagen: ‘Gustavo Díaz Jerez’, <http://www.gobiernodecanarias.org/cultura/actividades/septenio08-4/septenio08-4.html> [consulta: 17 noviembre 2010].
- SEQUEIRA COSTA, José, (int.), *Isaac Albéniz: Ibéria; Maurice Ravel: Gaspard de La nuit* [disco de 33 rpm], Praga, Supraphon, 1 11 0850, ca. 1975-1976. Referencia de la ilustración: Redgarnett. “Costa: Ravel Gaspard de la Nuit + Albeniz – Supraphon”. Mataro, Barcelona, España. www.ebay.com imagen: ‘!B26eruwCWk~\$(KGrHqYOKkQEYONWqOC0BMkTkql94!~~_3’, <http://cgi.ebay.com/ws/eBayISAPI.dll?ViewItem&item=170540913664> [consulta: 30 abril 2011].

- SHEPARD, D.L.; INGLADA, Jordi, “115 portadas caseras de CD” [Materiales: cartulina, revistas, periódicos y cinta] [en línea], Selección publicada en el libro *Gracias por la música - Portadas de CD y cassette hechas en casa* por Xavier Carbonell y Joaquín Gáñez, Belleza Infinita, 2005, Disponible en: <http://dlshepard.jimdo.com/portadas-caseras-de-cd/> [consulta: 10 enero 2011].
- “Silabario katakana”, estándar unicode, <http://www.unicode.org/charts/PDF/U30A0.pdf> [consulta: 9 Abril 2010].
- SILVA, Lorenzo, “Mi primer libro sobre Albéniz / Albéniz, el pianista aventurero (Edición original: 2008)” [en línea], www.lorenzo-silva.com Disponible en: <http://www.lorenzo-silva.com/Libros/Albeniz.htm> [consulta: 20 abril 2011].
- SKIDMORE College, “Pola Baytelman” www.skidmore.edu imagen: ‘PolaPortrait’, <http://www.skidmore.edu/academics/music/faculty/baytelman.html> [consulta: 20 noviembre 2010].
- SOROLLA Y BASTIDA, Joaquín, *Cociendo la vela* [óleo sobre lienzo de 222 x 300 cm], 1896, Ca’ Pesaro - Galleria Internazionale d’Arte Moderna, Museo de Arte Moderna a Ca’Pesaro de Venecia, www.museiciviveneziani.it Información y detalle disponibles a través del enlace del catálogo en: <http://www.archiviodellacomunicazione.it/Sicap/opac.aspx?WEB=MuseiVE> [consulta: 4 julio 2010].
- SOTHEY'S Picture Library [librería virtual], London, <http://www.sothebys.com/picture-library/index.html> [consulta: 7 febrero 2010].
- SOTORRÍO, Regina, “Tras los pasos de Albéniz”, *Diario Sur* [Cultura y espectáculos], Málaga, 21/02/2010, <http://www.diariosur.es/v/20100221/cultura/tras-pasos-albeniz-andalucia-20100221.html> [consulta: 23 Octubre 2010].
- STEINER, Christian, “biography”, *Christian Steiner photography* [sitio Web], New York, NY, <http://www.christiansteinerphotography.com/biography.php> [consulta: 14 agosto 2009].
- STEINWAY & SONS, “Over 1,600 Steinway Artists” [en línea], <http://www.steinway.com/artists/>
- STEINWEISS, Alex, “Rogerts-Hart: Musical Comedy Hits”, Columbia Records, <http://www.undependent.com/blog/2008/01/13/the-worlds-first-album-cover-alex-steinweiss-greatest-hit/> [consulta: 25 febrero 2010].
- STREICH, Sebastian, *Music complexity: a multi-faceted description of audio content* [Tesis doctoral], [PDF], Universitat Pompeu Fabra, Department of Technology, [Barcelona], 2007, [TDX], Disponible en: <http://www.upf.edu/doctorats/minutesi/tesis/07.html> [consulta: 4 mayo 2008].
- STUART, Philip, “CompleteDecca Classical discography” [PDF], *Decca Classical discography, 1929-2009*, AHRC Research Centre for the History and the Analysis of Recorded Music, Disponible en <http://www.charm.rhul.ac.uk/discography/decca.html> [consulta: 18 junio 2010].
- STURNIOLO, Norma, “Reflexiones de Norma Sturniolo sobre su novela *Mi amigo Albéniz*” [en línea], *Revista Pythagoras*, Proyecto de lectura y biblioteca, I.E.S. "Pedro Jiménez Montoya" Baza (Granada), Disponible en: http://www.realidadyficcion.eu/Revista_Pythagoras/biblioteca/libros/Norma_Sturniolo/albeniz.htm [consulta: 20 abril 2011].
- SUKHIG, “Hiromi Okada – piano recital”, The University of British Columbia, 20/09/2010, imagen. ‘Hiromi-Okada-e1285009832422’, extracto de la

- imagen original convertida a blanco y negro, <http://celebratelearning.ubc.ca/2010/09/hiromi-okada-piano-recital/> [consulta: 10 febrero 2011].
- TAGTUNER, “Features: tag faster en save your time”, *Tagtuner* [software], <http://www.tagtuner.com/features.php> [consulta: 1 noviembre 2007].
- TAR-RADIO, “Rena Kyriakou ‘A Portrait’ (1917-1994). Radio live recordings”, imagen: ‘719a3a2d325119dc9ecd8489583897023792rena’, <http://www.tar-radio.com/files/719a3a2d325119dc9ecd8489583897023792rena.gif> [consulta: 15 noviembre 2010].
- TCHAIKOVSKY Competition, “History of the International Tchaikovsky Competition” [en línea], Diponible en: <http://www.tchaikovsky-competition.com/en/history> [consulta: 20 abril 2010].
- TD, “RIP José Falgarona”, Musical Classical Recordings. (Posted: Wed Mar 25, 2009 8:21pm), Enlace: <http://www.0x61.com/forum/post4662695.html> [consulta: 10 octubre 2010].
- ‘Tenebris’, “Soberano, un magnifico semental de ocho años, en el concurso de doma clásica de Bedia, [Vizcaya]”. Yahoo Iberia, [www.flickr.com](http://www.flickr.com/photos/24486625@N00/24775244/) Fecha de carga: 9 Julio 2005. <http://www.flickr.com/photos/24486625@N00/24775244/> [consulta: 10 octubre 2009].
- The AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music sitio Web: <http://www.charm.rhul.ac.uk/index.html> [consulta: 10 abril de 2010].
- THE PIANOLA INSTITUTE, “Pianolist”, *History of the Pianola*, Disponible en: http://www.pianola.org/history/history_pianolists.cfm [2 noviembre 2007].
- THE RECORDING ACADEMY, “Alicia de Larrocha”, *Grammy Award Winners* [en línea], www.grammy.com Disponible en: http://www.grammy.com/GRAMMY_Awards/Winners/Results.aspx [consulta: 15 enero 2008].
- TIÓ I CASAS, Pere, “Enric Torra i Pòrtulas”, www.batllefoto.com imagen: ‘foto02’, <http://www.batllefoto.com/biografia01.htm> [consulta: 2 noviembre 2010].
- TOMDEACON, “Jose Falgarona’s Iberia in VOX” [correo electrónico para el grupo de noticias (newsgroup): rec.music.classical.recordings], 30 Apr 2006 15:47:08 -0700, enlace: <http://newsgroups.derkeiler.com/Archive/Rec/rec.music.classical.recordings/2006-05/msg00029.html> [consulta: 11 noviembre 2010].
- TORRENTE, José Miguel, “Propiedad intelectual, ¿cuáles son mis derechos? Los derechos del autor tienen un doble carácter moral y patrimonial” [en línea], *Derechos de autor by suite 101*, www.suite101.net, 16 julio 2009, Disponible en: <http://josemigueltorrente.suite101.net/propiedad-intelectual-cules-son-mis-derechos-a196> [consulta: 27 septiembre 2011].
- TORRES-PARDO, Rosa, *Rosa Torres Pardo (musician/band)* [Facebook], <http://www.facebook.com/RosaTorresPardo?sk=info> [consulta: 15 junio 2011].
- TVE2, “Programa de mano”, en Facebook, <http://es-es.facebook.com/people/Programa-de-Mano/100001364678612> [consulta: 19 mayo 2011].
- TYRANNY, ‘Blue’ Gene, “Claude Helffer, biography”, Enlace: <http://www.allmusic.com/artist/claude-helffer-q29080/biography> [consulta: 15 septiembre 2010].
- UC SANTA BARBARA Library, “Project overview” *Cylinder preservation and digitization project*, Department of special collection, Donald C. Davidson

- Library, University of California, Santa Barbara, Disponible en: <http://cylinders.library.ucsb.edu/overview.php> [consulta: 10 junio 2010]
- UEHARA, Yukiné, “Biografía”, *Yukiné Uehara* [sitio Web], <http://members2.jcom.home.ne.jp/yukine/y/html/profile-espanol.htm> [consulta: 23 marzo 2011], en el mismo enlace: ‘yukinefoto1’ [fotografía],
- UNITED NATIONS Educational, Scientific and Cultural Organization, *Basic notions about copyright and neighbouring rights* [en línea], www.unesco.org, Disponible en: http://portal.unesco.org/culture/en/files/30671/11443368003faq_en.pdf/faq_en.pdf [consulta: 12 septiembre 2011].
- UNIVERSIDAD de Zaragoza; Instituto Fernando El Católico, “Catálogo de pinturas y exposición virtual” [Disponible en línea], <http://goya.unizar.es/default.html> [consulta: 20 marzo 2011].
- UNWIN, Nicholas [sitio Web personal], “Biography”, imagen: ‘Nick_copy’, extracto de la imagen original convertida a blanco y negro, <http://www.nuij.com/nick/biography.htm> [consulta: 22 noviembre 2010].
- , “Albéniz: *Iberia*. Chandos 9850”, <http://www.nuij.com/nick/albeniz.htm> [última consulta: 23 noviembre 2010].
- URIBE, Blanca, “Blanca Uribe: mis fotos”, www.myspace.com imagen: ‘m’. http://www.myspace.com/blancauribe/photos/albums/mis-fotos/713922#mssrc=SitesPhotos_SP_AlbumCover_ViewAlbum [consulta: 10 abril 2010].
- , “Blanca Uribe” <http://www.facebook.com/pages/Blanca-Uribe/11458619443> [consulta: 25 julio 2009].
- Valkirio, Blogspot “Artur Pizarro na Gulbenkian”, www.valkirio.blogspot.com 20/05/2010, imagen: ‘Artur Pizarro’, <http://valkirio.blogspot.com/2010/05/artur-pizarro-na-gulbenkian.html> [consulta: 18 noviembre 2010].
- VALLS, M., “Rosa Sabater era una pianista de proyección mundial”, *El País*, 29/11/1983, versión en línea disponible en: http://www.elpais.com/articulo/cultura/Rosa/Sabater/era/pianista/proyeccion/mundial/elpepicul/19831129elpepicul_5/Tes [consulta: 20 mayo 2010].
- VAN CLIBURN Foundation, “Past Winners”, http://www.cliburn.org/index.php?page=past_winners [consulta: 14 abril 2010].
- VINYL REVIVAL!, “Easy Listening, Beautiful Music, Light Orchestral, Exotica, and Electronic Records at Vinyl Revival” [Discografía], Chicago (Illinois), <http://www.vinylrevival.com/lists/instrumentals.shtml> [consulta: 28 julio 2009].
- WAKIN, Daniel J., “Free trove of music scores on Web hits sensitive copyright note” [en línea], *The New York Times*, February 22, 2011, Disponible en: http://www.nytimes.com/2011/02/22/arts/music/22music-imsip.html?_r=3 [consulta: 28 septiembre 2011].
- WEBBER, Christopher, *Claves CD-50-8003/4 Classical Review* [en línea], 03 February 2003, www.musicweb-international.com, Disponible en: http://www.musicweb-international.com/classRev/2003/Feb03/Albeniz_piano_claves.htm [consulta: 23 Agosto 2007].
- WIKIPEDIA, “Antonio Ruiz Soler”, http://es.wikipedia.org/wiki/Antonio_Ruiz_Soler [consulta: 1 octubre 2010]

- WOLLEH, Lothar, *René Magritte* [fotografía], <http://www.lothar-wolleh.de/> [consulta: 12 diciembre 2010]. Imagen disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Rene_Magritte_by_Wolleh.jpg [12 diciembre 2010].
- WORLD concert artista directory, “Michel Block, piano”. Imagen tomada de la carátula del disco de vinilo “Michel Block, piano; Chopin mazurcas” incluido en dicho sitio <http://www.concertartist.info/IMCA/BLO001.html> [consulta: 24 agosto 2007].
- WYASTONE, *Nimbus Records*, UK, Wyastone Estate Limited, <http://www.wyastone.co.uk/nrl/index.html> [12 noviembre 2010].
- YARLEY, Jonathan, “*My young years: Rubinstein's enchanting prelude*” [en línea], *The Washington Post*, Saturday, April 19, 2008, Disponible en: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2008/04/18/AR2008041802955.html> [consulta: 5 julio 2011].
- YOUNG, Jang Ji, “Marc-André Hamelin”, Kookmin Ilbo, 27/01/2004?, imagen: ‘Hamelin_Marc-Andre_08_300’, <http://blog.chosun.com/blog.log.view.screen?userId=econic21&logId=1099213> [consulta: 10 enero 2011].
- ZUBALBEASCOA, Anatxu, “El Gaudí Japonés” [en línea], www.elpais.com 09/08/2007, Disponible en: http://64.233.183.104/search?q=cache:3AA6B2RV4bgJ:www.elpais.com/articulo/paginas/Gaudi/japones/elpepusoceph/20070812elpepspag_4/Tes+Hisako+Hiseki&hl=en&ct=clnk&cd=55&gl=uk [consulta: 24 Agosto 2007].
- ZULOAGA Y ZABALETA, Ignacio, *La gitana del Loro* [Óleo sobre lienzo, 127 x 194 cm], 1906, Colección Particular. Referencia de la ilustración: Iñaki Esteban, “La verdad desnuda”, 3/10/2009, www.elcorreo.com imagen: ‘3719926’, <http://www.elcorreo.com/vizcaya/20091003/cultura/verdad-desnuda-20091003.html> [consulta: 7 marzo 2010].

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA NO CITADA

- ALVAR, Carlos; José Manuel Lucía Megías, et al. *La imagen del Quijote en el mundo*. [fotografías de Joaquín Cortés]. Barcelona, Lunwerg Editores, 2004.
- BEAUMONT, Michael, *Type & colour*. Oxford, Phaidon, 1987.
- CAPELLA, Juli, *Made in Spain 101 iconos del diseño español*, Barcelona, Random House Mondadori, 2008.
- CORENTHAL, Michael, *The iconography of recorded sound, 1886-1986: a hundred years of commercial entertainment and collecting opportunity*, Milwaukee, Wisconsin, Yesterday's Memories, 1986.
- ENEL, Françoise, *El cartel: lenguaje, funciones, retórica*, (prol. Abraham Moles), Valencia, Fernando Torres, 1977.
- HUERTA CALVO, Javier; PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio (dirs.), *Al margen de la ilustración: cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*, curso de verano de la Universidad Complutense de Madrid, celebrado en Almería del 17 al 24 de julio de 1994. Amsterdam, Rodopi, 1998.

- JENNINGS, Simon, *Manual del color para el artista*, (trad. Margarita Gutiérrez Manuel), Barcelona, Blume, 2005. Traducción de: The Collins Artist's Colour Manual.
- LALO, Charles, *Bosquejo de una estética musical científica*, (trad. José Ontañón Arias, Madrid, Daniel Jorro, 1927.
- LIDWELL, William; HOLDEN, Kritina; BUTLER, Jill, *Principios universales de diseño*, (trad. Remedios Diéguez Diéguez), Barcelona, Blume, 2008. [1 ed. Esp., 2005]. Traducción de: Universal Principles of Design. Rockport, 2003.
- MCKNIGHT-TRONTZ, Jennifer, *This ain't no disco: new wave album covers*, London, Thames & Hudson, 2005.
- MORALEJO, Serafín, *Formas Elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*, Madrid, Akal, 2004.
- MUSEO DEL PRADO, *El retrato español en el Prado: de Goya a Sorolla* [Sala Caja Duero de Salamanca, entre el 18 de diciembre de 2007 y el 24 de febrero de 2008], (ed. Javier Barón), Madrid, Museo del Prado, 2007.
- PANOFSKY, Erwin, *El significado en las artes visuales*, (trad. Nicanor Ancochea), Madrid, Alianza editorial, 2001
- , *Estudios sobre Iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 2008.
- PUENTE, Joaquín de la, *Regoyos*, [Los genios de la pintura española], Valencia, Ediciones rayuela, 1992.
- RIES, Al; Jack Trout, *Posicionamiento: la batalla por su mente*, (trad. Karla Ivonne Sáinz de la Peña Alcocer), México, McGraw-Hill, 2002.
- SANZ, Juan Carlos, *Lenguaje del color. Sinestesia cromática en poesía y arte visual*, Madrid, Akal, 2009.
- SEMPRONIO [Andreu Avelí Artís], *Retratos de Ramón Casas*, (trad. Enrique Molina Campos), Barcelona, Polígrafa, 1986.
- VARICHON, Anne, *Colores. Historia de su significado y fabricación*, (trad. Mónica Rubio), Barcelona, Gustavo Gili, 2009. Traducción de: *Couleurs. Pigments et teintures dans les mains des peuples*.
- VILASECA, Estel, *1000 pistas para diseñar un CD*, Barcelona, Reditar libros, 2008.
- WELLS; MARIARTY; BURNETT, *Publicidad principios y práctica*, 7 ed. México, Pearson education, 2007.

APÉNDICES

A ÍNDICE DISCOGRÁFICO GENERAL

Dentro de la historia general de la catalogación de grabaciones sobre compositores e intérpretes de música clásica existen una amplia variedad de discografías: unas simples, otras completas y algunas detalladas, dependiendo en el grado de estudio en que se encuentren. En relación con Isaac Albéniz y sobre todo con *Iberia*, estamos en una primera etapa donde nuestra prioridad era encontrar todos los registros integrales publicados.

Para la organización de los registros, se decidió emplear el estilo de columnas debido a que sólo cinco elementos son contemplados: el formato, la pieza, el pianista, el número de catálogo y el año. No obstante, se consideró importante presentar las grabaciones en un índice doble: por soporte sonoro y por intérprete. Las características de la discografía son:

- a) Los soportes están ordenados conforme a su aparición dentro de la historia de la grabación.
- b) Los pianistas se ordenaron alfabéticamente según su primer apellido.
- c) En el formato de rollo de pianola no existen intérpretes.
- d) En la segunda relación, las reediciones de una misma grabación fueron alineadas de acuerdo al año en que se publicaron y de manera aproximada a través de los números de catálogo cuando no existe ninguna referencia temporal disponible.

Esta discografía es completa al incluir el mayor número de registros de la versión original recopilados hasta la fecha y es el resultado de una búsqueda sistemática y exhaustiva. Además, se confrontaron las fuentes con la intención de descubrir entradas conflictivas, las cuales fueron resueltas de la mejor manera posible con la información tanto primaria como secundaria que tuvimos a nuestra disposición.

En la última columna de los dos índices, se indica la fecha de grabación para la mayoría de los registros originales y se ofrece al menos el año en aquellos casos que desconocemos la referencia exacta. De manera complementaria para cada edición publicada se señala el año de la noticia legal ya sea el derecho fonográfico, copyright o depósito legal. Incluimos esa referencia temporal pues consideramos que aunque es heterogénea constituye una primera tentativa, no presente en estudios precedentes, que sentará la base para futuros avances en ese sentido.

Registros integrales ordenados por soporte

Soporte		
Rollo de pianola		
Marca comercial	Número de catálogo	Referencia temporal
Best	1, 1567; 2, 1097; 3, 5000; 4, 1577; 5, 1576; 6, 1096; 7, 4916; 8, 4017; 9, 4913; 10, 4919; 11, 4914; 12, 4918	Cat. 1910 y 1920
Princesa	1, 17; 2, 882; 3, 884; 4, 887; 5, 890; 6, 888; 7, 889; 8, 881; 9, 883; 10, 891; 11, 886; 12, 885	Cat. 1927
Victoria	1, 1567; 2, 1097; 3, 5000; 4, 1577; 5, 1576; 6, 1096; 7, 4916; 8, 4017; 9, 4913; 10, 4919; 11, 4914; 12, 4918	Cat. 1929
Disco de 33 rpm		
Intérprete	Sello discográfico y número de catálogo	Referencia temporal
Aybar, Francisco	Connoisseur CSQ-2601	© 1974
Block, Michel		Grab. 1971; 9173
	Connoisseur CS 2120/1	© 1977
	EMI 2C 065-12807	
	Emi-Odeón 167-053.330/1	DL 1979
Ciccolini, Aldo		Grab. 1966
	2-Seraphim S-60	
	Seraphim, SIB-6091	1973
	PATHE/COL V.S.M., CUB 1085/86	
Echániz, José		Grab. 1954-1955?
	Westminster WAL 219	© 1955
	Westminster XWN-2217	
Falgarona, José	Pathé-Vox (Fr.) 9212	DL 1956
	[PL92121/PL92122] =	
	Vox (USA) Vox PL 9212	1955
Gorini, Gino	Cetra LPC 55032	1961
Helffer, Claude		Grab. 1963
	Le club français du disque 320/321	
	Marfer, Álbum 111-S	DL 1974
	Musidisc 30-RC-160 17 [Palobal]	DL 1976
Kyriakou, Rena		Grab. 1972
	Albéniz Piano Music, vol. 1, 3-Vox SVBX-5403	DL 1973
Kohler, Irene	Concert Artist (Ing.) LPA 1015/6	
Larrocha, Alicia de	Columbia M2L 268	
	Epic SC 6058, BSC-158	
	Hispavox, 137003 (2)	DL 1983
	546-7696261,	
	HH 10-89/90	Estereofónica: DL 1962
		Mono: DL 1964 © 1962
	Hispavox-Clave 181241/42 S	

	Hispavox (España) HH 1076/7	DL 1968
	Erato 70167/8; Erato Due 20236/37	
	Erato: Mono LDE 3267; Stéreo STE 50167	
	Musical Heritage Society, MHS-1307/8	
	Vega C30 A 222/3	
	Turnabout, TV-34750/1	
		2ª Grab. 1973
	[Columbia] Decca, SXL 6586/7	DL 1974
		DL 1981
		3ª Grab. 1986
	Decca 417 887-1DH2	
	Decca 6799159.9 (2)	
	London: Decca CSA 2235	© 1973
Loriod, Yvonne		Grab. 1955
	Vega C30 127/128	1957; DL 1958
Querol, Leopoldo		Grab. 1954
	Ducretet (Fr.) LPG 8557/8=	1954
	Ducretet (Ing.) DTL 93022/3=	1954
	Ducretet (USA) DTL 93022/3	
Requejo, Ricardo		Grab. 1980
	Claves D 8003/4	
Sabater, Rosa		Grab. 1967
	SCLL 14055-SCLL 14056 Columbia =	DL 1967
	Decca, SXL 29033/34	
	Zacosa, GMC 40156 — GML 2015/6	DL 1981; [© 1968]
	ZAC	
Sánchez, Esteban		Grab. 1969
	Ensayo Discodis, ENY 15/16	DL 1969
	Ensayo ENY 708/709	DL 1981
Syomin, Eduard		Grab. 1980-1984
	Melodiya C10 30057 006	© 1990
Uribe, Blanca	Orion, ORS 75202/3	1976
	Dial Discos; Nevada ND-1255	DL 1977 y DL 1978
	Nevada ND-1255	1978
	Dial Discos, Doblón: 96259, 96273	1984
	Dial Discos; Doblón 502017-502018	DL 1984

Cinta magnética analógica

Intérprete	Sello discográfico y número de catálogo	Referencia temporal
Larrocha, Alicia de	London, LON-K-42235	1973

Casete

Intérprete	Sello discográfico y N.º de Cat. (y/o editor)	Referencia temporal
Helfffer, Claude	Círculo del Cassette: CA-2062	DL 1978
Larrocha, Alicia de	London CSA-52235	
	Musical Heritage Society, 323647-F	
	Vox CT-4750/1	
	Hispavox; Escala: 764-7696264	DL 1988

	(7696274); (7696284)	
	Hispavox: 11804 y EMI-Odeón, La Voz de su Amo: 11814	DL 1991
	Decca 417 887-4DH2	
Requejo, Ricardo	Claves D-8003	
Sabater, Rosa	Zacosa GMC 4016	DL 1981
Uribe, Blanca	Orion OC-627	
	Dial Discos, Doblón: 10-2017/18	DL 1983
	Dial Discos; Nevada NC-1178	

Disco compacto

Intérprete	Sello discográfico y número de catálogo	Referencia temporal
Baselga, Miguel	BIS, Bis-CD-923, 1043, 1143, 1243 DDD	
Baytelman, Pola	Élan Recordings CD 82288	Grab. 1995 © © 1998
Block, Michel	EMI Classics 336139 2 EMI Classics 50999 501357 2 1	© 2005 © 2005; DL 2007
Chauzu, Olivier	Intégral Classic, AX2032	Grab. 2006 © © 2007
Christian, Sally	Classical West 651047162628	Grab. 2007 © © 2009
Ciccolini, Aldo	EMI CZS 7 62889 2. ADD = EMI CDZB62889 (USA) EMI Classics 0724347690624	© 1990 © 2005
Díaz-Frénot, Valentina	No disponible	Grab. 2004 © 2005
Díaz-Jerez, Gustavo	SEDEM, El patrimonio musical hispano 21	Grab. 2009 DL 2009
Fernández, Eduardo	Warner Music Spain 5249807612	Grab. 2009 © © DL 2010
Fukuma, Kotaro	HCC 2041/42	Grab. 2007 © 2008
González, Guillermo	Naxos 8.554311-12. DDD	Grab. 1997 © © 1998
Hamelin, Marc-André	Hyperion CDA67476-7	Grab. 2004 © 2005
Heisser, Jean-François	Erato 4509-94807-2. DDD Actes Sud 794881962525	1ª Grab. 1993 © 1994 2ª Grab. 2009 © 2010
Helffer, Claude	Musidisc 30 RC 16017 Accord 4767931	© 2005; DL 2005
Hiseki, Hisako	Moraleda 1094-1. DDD = Pioneer 10941 OPD/09-076	1ª Grab. 1994 DL 1994 2ª Grab. 2009 © DL 2009
Huidobro, Ángel	SRD-298 / 9	Grab. 2004 © © DL 2004

Job, Bernard		Grab. 2007
	411 218-3	© 2008
Jones, Martin		Grab. 1998
	Nimbus 5595. DDD	© © 1999
	NI7718-9	
Kyriakou, Rena	The vox edition CDR 8001 v. 4	
	Quadromania B00023BI4C	© 2004
Larrocha, Alicia de	Hispavox CDZ 7 62759 2. ADD (Escala)	DL 1989
	Hispavox 546 7696261 (7696271)- (7696281) [Escala]	DL 1988
	EMI CMS 7 64504 2	1992 DL 1989?
	EMI Classics 7 64505 2	© © DL 1992
	EMI 61515	
	Hispa Vox / Shindeido SGR 4001~3 (Japón)	
	Hispavox 11802 y 11819 [Classica 80/81]	DL 1991
	Decca 433 926-2. ADD	1992
	Decca 00289 448 1912 ADD	© 1973, © 1996
	Decca 00289 417 8872 DDD = Decca 417 887-2DH2	3ª Grab. 1986, © 1987, © 1988
	Decca 478 0388 1	
	Philips 454987	
	EMI Classics, Icon, 5099962948623	© © 2010
Montiel, Marisa		Fecha grab. no disponible
	SA01590	DL 2009
Muraro, Roger		Grab. 1996
	Accord 465 357-2	© 1997
	Accord 204522. DDD	© 2004
Okada, Hiromi		Grab. 1998
	Camerata Tokyo-28CM-639	© © 2001
Orozco, Rafael		Grab. 1992
	Auvidis valois	© 1992 © 1992
	Auvidis valois V 4663. DDD (Naive)	© 1992 © 1996
Peña, Sergio		Grab. 1998
	The Orchard 669910552322	© © 2000
Pérez, Luis Fernando		Grab. 2006
	Verso VRS2045	© © 2007
Pinzolas, José María		Grab. 1991
	Deutsche Grammophon 459 430-2. DDD	1999
	437 241-2	
	Polygram Ibérica ; Deutsche Grammophon: 437 242-2 ; 437 243-2	
	Ediciones del Prado, Deutsche Grammophon: 441514-2	
Querol Leopoldo	EMI Classics 0094635181425	© © 2006
Rembrandt, Henriette	Cassiopée Disques 969 352	© © 2008
Requejo, Ricardo	Claves CD 508003-4. DDD	© © 1986 DL 1987
	Brilliant Classics 99491	
Sabater, Rosa	RCA (BMG) 74321 465872. ADD	© 1967 © 1997
Sánchez, Esteban	Ensayo ENY-CD-9712 ADD	DL 1997
		DL 1998 [RBA Música]

	Brilliant Classics 92398	
Solano, Ángel	Amadeus Amadei Classic Colecion	DL 1999
Syomin, Eduard	Melodiya MEL CD 10 00996	© 2005
Torra, Enric		1990
	Ars Harmonica AH 063/Sonda AH 068	DL 1999
Torres-Pardo, Rosa		Grab. 2004
	Glossa GSP98005	© © 2006
Unwin, Nicholas		Grab. 1999
	Chandos CHAN 9850. DDD	© © 2000
Uehara, Yukiné		Grab. 2007-2009
	ALM records: ALCD-7110, ALCD-7119, ALCD-7129, ALCD-7137	2007-2009
Uribe, Blanca	DIAL DISCOS 96259/60. ADD	DL 1999
	Dial Discos; Doblón 960115-960116	© 1991; DL 1991

MIDI

Secuenciador	Publicado en	Referencia temporal
Segundo G. Yogore	www.kunstderfuge.com	© 2002-2011

Súper Audio CD

Intérprete	Sello discográfico y número de catálogo	Referencia temporal
Billaut, Hervé		Grab. 2002-2003
	Lyrinx, B0001DI6YI SACD	© © 2004
Ish-Hurwitz, Yoram		2007-2008-2009
	TR75529/30	© © 2009
Pizarro, Artur		Grab. 2009
	CKD 355	© © 2010

MP3

Intérprete	Sello discográfico y número de catálogo	Referencia temporal
Pizarro, Artur	CKD 355	© © 2010
Larrocha, Alicia de	EMI Classics, Icon, 5099962948623	© © 2010
Baselga, Miguel	X5 music group	© 2010

Registros ordenados por intérprete

Intérprete			
Pianista	Soporte	Sello discográfico y número de catálogo	Referencia temporal
Aybar, Francisco	33 rpm	Connoisseur CSQ-2601	© 1974
Baselga, Miguel			Grab. 1998, 1999, 2000, 2003
	CD	BIS, Bis-CD-923, 1043, 1143, 1243 DDD	
	MP3	X5 music group	© 2010
Baytelman, Pola			Grab. 1995
	CD	Élan Recordings CD 82288	© 1997; © 1998
Billaut, Hervé			Grab. 2002-2003
	SACD	Lyrinx, B0001DI6YI SACD	© 2004
Block, Michel			Grab. 1971; 9173
	33 rpm	Connoisseur CS 2120/1	© 1977
		EMI 2C 065-12807	
		Emi-Odeón 167-053.330/1	DL 1979
	CD	EMI Classics 336139 2	© 2005
		EMI Classics 50999 501357 2 1	© 2005; DL 2007
Chauzu, Olivier			Grab. 2006
	CD	Intégral Classic, AX2032	© 2007
Ciccolini, Aldo			Grab. 1966
	33 rpm	2-Seraphim S-60	
		Seraphim, SIB-6091	1973
		PATHE/COL V.S.M., CUB 1085/86	
	CD	EMI CZS 7 62889 2. ADD =	© 1990
		EMI CDZB62889 (USA)	
		EMI Classics 0724347690624	© 2005
Christian, Sally			Grab. 2007
	CD	Classical West 651047162628	© 2009
Díaz-Frénot, Valentina			Grab. 2004
	CD	No disponible	© 2005
Díaz-Jerez, Gustavo			Grab. 2009
	CD	SEDEM, El patrimonio musical hispano 21	DL 2009
Echániz, José			Grab. 1954-1955?
	33 rpm	Westminster WAL 219	© 1955
		Westminster XWN-2217	
Falgarona, José	33 rpm	Pathé-Vox (Fr.) 9212 [PL92121/PL92122] =	DL 1956
		Vox (USA) Vox PL 9212	1955
Fernández, Eduardo			Grab. 2009
	CD	Warner Music Spain 5249807612	© DL 2010
Fukuma, Kotaro			Grab. 2007
	CD	HCC 2041/42	© 2008
González, Guillermo			Grab. 1997
	CD	Naxos 8.554311-12. DDD	© 1998

Gorini, Gino	33 rpm	Cetra LPC 55032	1961
Hamelin, Marc-André			Grab. 2004
	CD	Hyperion CDA67476-7	© 2005
Heisser, Jean-François			1ª Grab. 1993
	CD	Erato 4509-94807-2. DDD	© 1994
			2ª Grab. 2009
	CD	Actes Sud 794881962525	© 2010
Helffer, Claude			Grab. 1963
	33 rpm	Le club français du disque 320/321	
		Marfer, Álbum 111-S	DL 1974
		Musidisc 30-RC-160 17 [Palobal]	DL 1976
	Casete	Círculo del Cassete: CA-2062	DL 1978
	CD	Musidisc 30 RC 16017	
		Accord 4767931	© 2005; DL 2005
Hiseki, Hisako			1ª Grab. 1994
	CD	Moraleda 1094-1. DDD = Pioneer 10941	DL 1994
			2ª Grab. 2009
	CD	OPD/09-076	© DL 2009
Huidobro, Ángel			Grab. 2004
	CD	SRD-298 / 9	© © DL 2004
Ish-Hurwitz, Yoram			2007-2008-2009
	SACD	TR75529/30	© © 2009
Job, Bernard			Grab. 2007
	CD	411 218-3	© 2008
Jones, Martin			Grab. 1998
	CD	Nimbus 5595. DDD	© © 1999
		NI7718-9	
Kyriakou, Rena			Grab. 1972
	33 rpm	Albéniz Piano Music, vol. 1, 3-Vox SVBX-5403	DL 1973
	CD	The vox edition CDR 8001 v. 4	
		Quadromania B00023BI4C	© 2004
Kohler, Irene	NA [33 rpm]	Concert Artist (Ing.) LPA 1015/6	
Larrocha, Alicia de	33 rpm	Columbia M2L 268	
		Epic SC 6058, BSC-158	
		Hispavox, 137003 (2)	DL 1983
		546-7696261,	
		HH 10-89/90	Estereofónica: DL 1962
			Mono: DL 1964 © 1962
		Hispavox-Clave 181241/42 S	
		Hispavox (España) HH 1076/7	DL 1968
		Erato 70167/8; Erato Due 20236/37	
		Erato: Mono LDE 3267; Stéreo STE 50167	
		Musical Heritage Society, MHS-1307/8	
		Vega C30 A 222/3	
		Turnabout, TV-34750/1	

		2ª Grab. 1973
	[Columbia] Decca, SXL 6586/7	DL 1974
		DL 1981
		3ª Grab. 1986
	Decca 417 887-1DH2	
	Decca 6799159.9 (2)	
	London: Decca CSA 2235	1973
Cinta	London, LON-K-42235	1973
Casete	London CSA-52235	
	Musical Heritage Society, 323647-F	
	Vox CT-4750/1	
	Hispavox; Escala: 764-7696264 (7696274); (7696284)	DL 1988
	Hispavox: 11804 y EMI-Odeón, La Voz de su Amo: 11814	DL 1991
	Decca 417 887-4DH2	
CD	Hispavox CDZ 7 62759 2. ADD (Escala)	DL 1989
	Hispavox 546 7696261 (7696271)-(7696281) [Escala]	DL 1988
	EMI CMS 7 64504 2	1992 DL 1989?
	EMI Classics 7 64505 2	© © DL 1992
	EMI 61515	
	Hispa Vox / Shindeido SGR 4001~3 (Japón)	
	Hispavox 11802 y 11819 [Classica 80/81]	DL 1991
	Decca 433 926-2. ADD	1992
	Decca 00289 448 1912 ADD	© 1973, © 1996
	Decca 00289 417 8872 DDD = Decca 417 887-2DH2	3ª Grab. 1986, © 1987, © 1988
	Decca 478 0388 1	
	Philips 454987	
	EMI Classics, Icon, 5099962948623	© © 2010
MP3	EMI Classics, Icon, 5099962948623	© © 2010
Loriod, Yvonne		Grab. 1955
	33 rpm Vega C30 127/128	1957; DL 1958
Montiel, Marisa		Fecha Grab. No disponible
	CD SA01590	DL 2009
Muraro, Roger		Grab. 1996
	CD	© 1997
	Accord 204522. DDD	© 2004
Okada, Hiromi		Grab. 1998
	CD Camerata Tokyo-28CM-639	© © 2001
Orozco, Rafael		Grab. 1992
	CD Auvidis valois	© 1992 © 1992
	Auvidis valois V 4663. DDD (Naive)	© 1992, © 1996
Peña, Sergio		Grab. 1998
	CD The Orchard 669910552322	© © 2000

Pérez, Luis Fernando			Grab. 2006
	CD	Verso VRS2045	Ⓟ © 2007
Pinzolas, José María			Grab. 1991
	CD	Deutsche Grammophon 459 430-2.	1999
		DDD	
		437 241-2	
		Polygram Ibérica ; Deutsche Grammophon: 437 242-2 ; 437 243-2	
Pizarro, Artur			Grab. 2009
	SACD	CKD 355	Ⓟ © 2010
	MP3	CKD 355	Ⓟ © 2010
Querol, Leopoldo			Grab. 1954
	33 rpm	Ducretet (Fr.) LPG 8557/8=	1954
		Ducretet (Ing.) DTL 93022/3=	1954
		Ducretet (USA) DTL 93022/3	
	CD	EMI Classics 0094635181425	Ⓟ © 2006
Rembrandt, Henriette	CD	Cassiopée Disques 969 352	Ⓟ © 2008
Requejo, Ricardo			Grab. 1980
	33 rpm	Claves D 8003/4	
	Casete	Claves D-8003	
	CD	Claves CD 508003-4. DDD	Ⓟ © 1986 DL 1987
		Brilliant Classics 99491	
Sabater, Rosa	Casete	Zacosa GMC 4016	DL 1981
	33 rpm	SCLL 14055-SCLL 14056	DL 1967
		Columbia =	
		Decca, SXL 29033/34	
		Zacosa, GMC 40156 — GML	DL 1981; [Ⓟ 1968]
	CD	2015/6 ZAC	
Sánchez, Esteban		RCA (BMG) 74321 465872. ADD	Ⓟ 1967 © 1997
			Grab. 1969
	33 rpm	Ensayo Discodis, ENY 15/16	DL 1969
		Ensayo ENY 708/709	DL 1981
	CD	Ensayo ENY-CD-9712 ADD	DL 1997
			DL 1998 [RBA Música]
		Brilliant Classics 92398	
Solano, Ángel	CD	Amadeus Amadei Classic Collection	DL 1999
Syomin, Eduard			Grab. 1980-1984
	33 rpm	Melodiya C10 30057 006	© 1990
	CD	Melodiya MEL CD 10 00996	Ⓟ 2005
Torres-Pardo, Rosa			Grab. 2004
	CD	Glossa GSP98005	Ⓟ © 2006
Torra, Enric			1990
	CD	Ars Harmonica AH 063/Sonda AH 068	DL 1999
Unwin, Nicholas			Grab. 1999
	CD	Chandos CHAN 9850. DDD	Ⓟ © 2000
Uehara, Yukiné			Grab. 2007-2009
	CD	ALM Records: ALCD-7110, ALCD-7119, ALCD-7129, ALCD-	

		7137	
Uribe, Blanca	33 rpm	Orion, ORS 75202/3	1976
		Dial Discos; Nevada ND-1255	DL 1977 y DL 1978
		Nevada ND-1255	1978
		Dial Discos, Doblón: 96259, 96273	1984
		Dial Discos; Doblón 502017-502018	DL 1984
	Casete	Orion OC-627	
		Dial Discos, Doblón: 10-2017/18	DL 1983
		Dial Discos; Nevada NC-1178	
	CD	DIAL DISCOS 96259/60. ADD	DL 1999
		Dial Discos; Doblón 960115-960116	© 1991; DL 1991

B FICHAS BIOGRÁFICAS DE LOS PIANISTAS

En este apéndice se incluyen las biografías de los pianistas que han grabado la integral. Las fichas están ordenadas por el año de nacimiento de cada músico, esto es más útil que un orden alfabético ya que permite tener una continuidad del discurso sobre la manera en que la industria discográfica y los propios intérpretes han promocionado su carrera. Para contrarrestar la dificultad de acceso, a continuación aparecen dos tablas con el orden de los pianistas para facilitar su búsqueda y las páginas de referencia. En relación con Ángel Solano, al final tuvo que quedar fuera de este suplemento pues la información pública disponible acerca de dicho artista español en las fuentes documentales y en Internet es prácticamente inexistente.

Nacimiento	Pianista	Página guía
entre 1899 y 1924	Leopoldo Querol [Roso]	768
	José Echániz [Justiniani]	
	Irene Kohler	
	Enric Torra i Pòrtulas	
	Rena Kyriakou	
	José Falgarona	
	Claude Helffer	
	Alicia de Larrocha y de la Calle	
	Yvonne Loriod	
entre 1925 y 1949	Aldo Ciccolini	783
	Rosa Sabater	
	Sergio Peña [Sergio Isaac Peña Salinas]	
	Esteban Sánchez [Herrero]	
	Michel Block	
	Elsa Puppulo	
	Ricardo Requejo [Retegui]	
	Martin Jones	
	Blanca Uribe [Espitia]	
	Francisco Aybar	
	Valentina Díaz-Frénot	
	Guillermo González [Hernández]	
	Marisa Montiel	
	Eduard Syomin	
	Pola Baytelman	
	Rafael Orozco [Flores]	
entre 1950 y 1974	Jean-François Heisser	806
	José María [Martínez] Pinzolas	
	Hisako Hiseki	
	Roger Muraro	
	Rosa Torres-Pardo	
	Marc-André Hamelin	
	Nicholas Unwin	
	Olivier Chauzu	
	Hervé Billaut	
	Miguel Baselga	
	Ángel Huidobro [Vega]	

	Yoram Ish-Hurwitz	
	Artur Pizarro	
	Gustavo Díaz-Jerez	
entre 1975 y 1982	Luis Fernando Pérez	822
	Eduardo Fernández [García]	
	Kotaro Fukuma	

Tabla A-2 Orden de las fichas biográficas en el apéndice

Pianistas sin fecha de nacimiento públicamente disponible	Página guía
Sally Christian	827
Bernard Job	
Hiromi Okada	
Yukiné Uehara	
Henriette Rembrandt [Ter Stege]	

Tabla A-3 Orden del último grupo de fichas

Pianistas nacidos entre 1899 y 1924

Leopoldo Querol [Roso]



Retrato 1 Querol

Pianista y musicólogo español¹. (Vinaroz, Castellón 15/XI/1899 — Benicasim, Castellón, 26/VIII/1985²). Realizó sus estudios de piano con José Beller Abells (1869-1945), profesor del Conservatorio de Música de Valencia. También efectuó la carrera de filosofía y letras en la Universidad de Valencia. De manera posterior tomó clases privadas con Ricardo Viñes en París. A través de él pudo conocer las técnicas de Charles-Wilfrid de Bériot (1833-1914) quien fuera su instructor, además de profesor del Conservatorio de París y maestro privado de Enrique Granados (1867-1916). Por un tiempo, Querol fue catedrático interino de Piano del Real

Conservatorio de Madrid y llegó a ser asesor musical de Radio Nacional de España y de la Subsecretaría de Educación Popular.

Fue miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia³; Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid⁴; de la

¹ Referencia del retrato: imagen escaneada, recortada y editada de la fotografía incluida en el folleto de la reedición en CD [EMI 0946 351814 2]. Crédito: Centro de Archivos y Documentación Albéniz, Fundación Isaac Albéniz.

² La edición del *ABC* del 4 de septiembre de 1985 contiene la esquelita del pianista. *ABC*, Madrid, 4/9/1985, p. 81.

³ “Recepción en la Academia de San Carlos”, *ABC*, Madrid, 15/11/1969, p. 58.

⁴ El periódico *ABC* de Madrid recoge brevemente el proceso de selección para la vacante dejada por José Cubiles y otorgada al final a Querol. “Leopoldo Querol, académico de Bellas Artes de San Fernando”, *ABC*, 23/11/1971, p. 56. En la toma de posesión de la plaza de académico ofreció al final un breve recital donde incluyó música de Albéniz, entre otros autores. “Hoy, ingreso de de Leopoldo Querol en la Academia de San Fernando”, *ABC*, Madrid, 12/11/1972, p. 56.

Academia Santa Cecilia de Hungría, Sevilla; y la de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba⁵. También se le otorgó la Cruz de Alfonso XIII en 1930 y la Gran Cruz de Alfonso X el sabio en 1966⁶.

Vicente Galbis López escribe que: «su labor como intérprete de música española fue muy importante, pues prácticamente dominaba toda la obra para piano de Albéniz, Granados y Falla; de hecho, fue el pianista que realizó la primera grabación integral de la *Suite Iberia* de Albéniz en discos de microsurco»⁷.

Al parecer existió un proyecto discográfico para que el músico valenciano grabara la integral de *Iberia* en el temprano año de 1935: «Por cierto que la estancia en Madrid de Querol obedece también a cumplir el compromiso de impresionar en discos la “suite” de Albéniz “Iberia”, según plan de una casa que quiere ofrecer esa admirable y españolísima obra interpretada por un pianista español»⁸. Sin embargo, al final, únicamente realizó los registros de ‘Triana’ y ‘Navarra’ publicados en un disco de 78 rpm por Gramófono-Odeón, en Barcelona, ca. 1936⁹, dicha grabación fue producida de nuevo en 1947 por el mismo sello.

Existe constancia documental de que Querol ofreció la integral de *Iberia* en concierto en 1942, trascribimos la reseña de dicha interpretación:

De verdadero alarde puede calificarse la audición integral que de la “Suite Iberia”, de Albéniz, dio ayer Leopoldo Querol, en el tercer concierto de la serie organizada por la dirección de teatro Español. Desde Malats, ningún otro pianista había acometido tal proeza en el teclado. Querol salió triunfante de la prueba. Las sorprendentes piezas que componen el maravilloso poema, fueron traducidas con viva plasticidad y vigor rítmico, dando pruebas de una holgura de facultades técnicas prodigiosas que quisiéramos poder comentar y elogiar en todo su valor y significación, a tono con el éxito obtenido por el gran pianista¹⁰.

En 1947 el músico ofrece en el Ateneo de Madrid la integral de la obra de Chopin tocando de memoria, en siete días¹¹. Jean-Charles Hoffelé menciona: «El

⁵ “Leopoldo Querol, correspondiente en Córdoba y Sevilla”, *ABC*, Madrid, 20/6/1976, p. 63.

⁶ “Imposición de condecoraciones”, *ABC*, Madrid, 18/12/1966, p. 77.

⁷ Vicente Galbis López, *Querol Roso, Leopoldo*, DMEH, v. 8, p. 1037.

⁸ A.M.C., “Los conciertos de la Orquesta Sinfónica”, *ABC*, Madrid, 30/10/1935, p. 56.

⁹ Leopoldo Querol (int.), *Isaac Albéniz: Triana [de Iberia]; Navarra* [disco de 78 rpm], La Voz de su Amo DB 4207; N. matriz: 2KA 243, 2KA 242, Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón, [1936]. Curiosamente, el título de tal disco aparece como: “Navarra de la Suite Iberia [sic]; Triana de la Suite Iberia”. Lo cual es impreciso e incorrecto, pues *Navarra* al final no formó parte de *Iberia* y dicha colección en su versión original para piano solo no lleva el calificativo de suite. Por otra parte, respecto al año de publicación: 1936, nos basamos en el hecho de que dicha grabación aparece en la lista de grabaciones [Quartely record-list] de la revista *Musical Quarterly* del año 1936; XXII. p. 360.

¹⁰ “La «Suite Iberia» por Leopoldo Querol”, *ABC*, Madrid, 19/2/1942, p. 15.

¹¹ Gerardo Diego en su artículo para el *ABC* festeja la valentía y el alarde técnico y nemotécnico del pianista valenciano. No obstante cierra su escrito con las siguientes palabras: «En cuanto a Querol, mucho empiezan a discutirse sus interpretaciones. En todo caso le queda la gloria de la ambición del valeroso empeño. [...] Así, echando siempre una F de más al puchero, es como gusta de tocar el radiante y brillantísimo pianista, lo mismo que a Chopin, que a Albéniz o a Rachmaninoff. Y en la escala relativa de valores sonoros todo se compensa. Yo desde luego estoy escuchando su Chopin con gafas negras». En: Gerardo Diego, “Chopin y Querol”, *ABC*, Madrid, 20/04/1947, p. 11.

fue uno de los pocos virtuosos del periodo de entreguerras que podía ofrecer a los promotores de conciertos no menos de dos mil obras»¹².

El 5 y 7 de mayo de 1952 Querol interpreta la integral de *Iberia* en Madrid (en el Instituto Ramiro de Maeztu¹³). Es llamativo que el autor de la noticia diga que rara vez se podía presenciar la ejecución de la colección completa en concierto:

No son muy frecuentes las ocasiones de escuchar esta monumental obra en su totalidad, lo que hace que este ciclo, aparte de su puro valor intrínseco, haya revestido caracteres de excepción por la circunstancia antes apuntada. El solo hecho de acometer esta empresa merece un elogio incondicional, máxime si en ella ha encontrado Querol ocasión de conseguir momentos de aciertos sobresalientes dentro de ese nivel general que siempre alcanza en sus interpretaciones¹⁴.

En eso tenía razón pues la grabación integral de *Iberia* por Querol sería la primera en aparecer en el mercado discográfico.

Ese mismo año, 1952, el pianista ofreció *Iberia* en dos conciertos¹⁵. En esa ocasión fueron dados en el Instituto Murillo, ¿Sevilla?, el primero de ellos incluyó: ‘Evocación’, ‘El Puerto’, ‘Eritaña’ y ‘Rondeña’ como final interpretó ‘Navarra’. Norberto Armandoz hizo la crítica de esta interpretación en términos subjetivos: «Querol ambientó sus versiones a la fiel evocación de los enunciados de las composiciones, subrayando el alcance intencional de las mismas, desentrañando melodías y ritmos ocultos en espesuras armónicas. Riqueza y variedad de gran intérprete en sus versiones; contrastes de tonalidades sombrías y titubeantes con horizontes de hiriente luminosidad»¹⁶.

Como cierre de la nota de presentación sobre este pianista, incluimos las palabras de Antonio Fernández-Cid, que en el obituario al intérprete escribió:

Las nuevas generaciones quizás desconozcan lo que su aportación supuso. No así los veteranos aficionados, para quienes el nombre de Leopoldo Querol se vio unido al más noble y continuado empeño de servir la música de su tiempo y en especial la española. Con una memoria envidiable y una facilidad impresionante para el estudio de las obras, su repertorio era amplísimo [...] su repertorio se abría sin límites a los conciertos clásicos, románticos, modernos y contemporáneos, nadie, nunca, estreno más obras de autores nacionales que él y los compositores de España de todas las filiaciones, edades y estéticas supieron siempre que la partitura recién escrita, por difícil que fuese y nueva en el concepto, por poco apta para el éxito de público que se pensase, tenía el valedor seguro e incondicional¹⁷.

¹² Jean-Charles Hoffelé, “The true face of Iberia” [La verdadera cara de Iberia], [Folleto de grabación], (trad. Hugh Graham), en *Les rarissimes de Leopoldo Querol. Albéniz / Granados*, EMI Classics, 0946 351814 2 5, p. 6.

¹³ Llegó a desempeñar el cargo de director musical y fue catedrático de francés de dicho Instituto.

¹⁴ Charla de Antonio Fernández Cid sobre *Iberia* antecedió al concierto. En: “Terminación del ciclo en el Ramiro de Maeztu”, *ABC*, Madrid, 7/5/1952, pp. 21-22. Para más información sobre este ciclo de conciertos véase: “ciclo en el Ramiro de Maeztu”, *ABC*, Madrid, 30/4/1952, p. 23.

¹⁵ «Consignemos que Querol dedicó sus conciertos a la interpretación de “Iberia”, de Isaac Albéniz, monumento pianístico que honra a la música española». En: Norberto Armandoz, “Balance musical de 1952”, *ABC*, Sevilla, 1/1/1953, p. 37.

¹⁶ A dicho concierto antecedió una plática sobre esta obra de Albéniz ofrecida por Enrique Sánchez Pedrote. La segunda plática fue dada por Juan Lafita. En: Norberto Armandoz, “Instituto Murillo. *Iberia*, de Albéniz, por Leopoldo Querol. Primer concierto”, *ABC* (Edición de Andalucía [Sevilla]), 24/10/1952, p. 15.

¹⁷ Antonio Fernández-Cid, “Adiós a Leopoldo Querol”, *ABC*, Madrid, 1/9/1985, p. 71. Su eclecticismo le llevó incluso a grabar un disco con piezas navideñas: «Leopoldo Querol ha

En nuestro caso, consideramos importante darle el crédito de haber difundido *Iberia* en concierto y a través de su grabación integral, que si bien ahora se pierde en una multitud de opciones, constituye el primer registro sonoro completo de dicha obra. Por otra parte, este pianista nació en el último año del siglo XIX y estuvo en contacto con tradiciones musicales que pianistas posteriores del grupo estudiado no conocieron; eso se puede percibir en su manera de interpretar esta colección de piezas.

José Echániz [Justiniani]



Retrato 2 Echániz

Pianista, director de orquesta y pedagogo de origen cubano¹⁸. (La Habana 4/VI/1905 — Nueva York 29/XII/1969¹⁹). Inició sus estudios musicales con su padre José Echániz Maíz (1860-1926), luego con Ignacio Tellería y los continuó en el Conservatorio Falcón de la Habana con Alberto Falcón (1873-1961) que, a su vez, estudio en París con Louis Diémer (1843-1919). En su debut en el Carnegie Hall, realizado cuando contaba con 17 años, incluyó música de Albéniz en su recital. Durante una estancia realizada en España en 1929 entró en contacto con Falla y Turina. A partir de 1944 pasa a ocupar una plaza como profesor en la Eastman

School of Music, posición que mantuvo hasta su muerte, acaecida 25 años después. Dentro de su repertorio y práctica docente aparece el *Clave bien temperado* de Bach y la integral de los conciertos para piano de Mozart.

Ana Casanova escribe: «Grabó numerosos discos con la firma norteamericana Westminster, y entre ellos destacan los dedicados a las obras de Isaac Albéniz y Manuel de Falla, en los que se incluye casi toda la creación para piano de esos dos compositores (WL-5218); las Danzas afrocubanas y la suite Andalucía de Ernesto Lecuona (XWL-18435), y las obras pianísticas de Héctor Villalobos (XWL-18065)»²⁰. A esas grabaciones habría que agregar la que, al parecer, fue el primer registro completo de las *12 piezas españolas* de Granados,

grabado un microsurco en el que interpreta al piano piezas de Navidad: “Carillón”, “Noche santa”, “Los pastores ante el pesebre”, “Noel provenzal”, “Canción de cuna” y “Marcha de los tres reyes magos”. En: “Noticias de microsurcos”, *ABC*, Sevilla, 15/12/1965, p. 83.

¹⁸ Referencia del retrato: Emmett M. Ford, “Former honorary member Jose Echaniz”, *AMICA*, Agosto/Septiembre 1983, imagen: ‘Echaniz’, <http://www.amica.org/Live/Organization/Honor-Roll/echaniz.htm> [consulta: 27 diciembre 2010].

¹⁹ Estas fechas fueron tomadas del DMEH. Sin embargo, incluimos aquí otra fuente que completa y modifica dicha información. Emmett M. Ford en un artículo titulado “Former honorary member Jose Echaniz”, disponible en el sitio Web de la Asociación de coleccionistas de instrumentos musicales automáticos (AMICA: Automatic Musical Instrument Collector’s Association), especifica que Echániz nació en Guanabacoa (municipio y población de la Provincia de la Ciudad de la Habana). Por otra parte, da el 30 de diciembre como fecha del fallecimiento del pianista en Pittsford, NY. Según una nota al pie de página de dicho texto, el contenido fue revisado por la esposa del músico, Dulce H. Echániz, ello nos motiva a poner esta información a disposición y consideración del lector. Texto disponible en el siguiente enlace: <http://www.amica.org/Live/Organization/Honor-Roll/echaniz.htm> [consulta: 27 diciembre 2010].

²⁰ Ana V. Casanova Oliva, “Echániz Justiniani, José”, *DMEH*, v. 4, p. 582.

grabación realizada en 1953 y capturada en el disco con el número de catálogo Westminister WL 5181²¹.

Asimismo, se sabe que Echániz realizó a principios de los años veinte algunos rollos conteniendo música de Cervantes y Vogrich para las marcas Duo Art y Ampico; además, grabaría una composición suya para esta última marca²². Waldo Acebo nos da la pista sobre esa obra y algunos arreglos:

Para ese medio grabó una 'Rapsodia cubana' sobre la base de temas de Ignacio Cervantes los cuales Echániz arregló. Esa misma pieza fue en 1926 grabada para la Columbia en el disco 142-M de 78 rpm, para esa misma compañía grabó varios más entre ellos Tango de Albéniz; Minuet de Bizet; Habanera y La Bella Cubana de José White; ¡Viva Navarra! de Joaquín Larregla en un arreglo de Echániz y varias acompañando al tenor Tito Schipa²³.

El trabajo pionero de este pianista cubano nacionalizado estadounidense para la compañía discográfica neoyorkina Westminister recoge material iberoamericano destacado; sin embargo, según nuestras pesquisas, sus discos de 33 rpm no se han reeditado y son difíciles de conseguir.

Lo más importante y significativo de su discografía se encuentra en las múltiples realizadas para el sello Westminister entre 1953 y 1958. Fueron 10 LP que recogen mucho de lo mejor de la música pianística de España, Cuba y Latinoamérica. Entre los compositores interpretados por él se encuentran: Albéniz, Francisco Mignone, Alejandro García Caturla, Gisela Hernández, Carlos Chávez, Falla, Granados, Camargo Guarnieri, Lecuona, Mompou, Heitor Villa-Lobos²⁴.

Realizó también algunas grabaciones para la Musical Heritage Society. Por otro lado, en cuanto a las críticas, mencionamos una de 1929 correspondiente a un recital que el artista ofreció en Madrid:

Hay pianistas que deslumbran por la brillantez del mecanismo; son, generalmente, los más. Los hay quienes interesan por la elocuencia de la expresión; son los menos, y, entre ellos puede considerarse a Echániz, sereno en la sobriedad, al evocar la augusta grandeza del clasicismo de Bach; sinceramente cálido al dar color a la belleza soberana del romanticismo de Schumann, como locuaz, efusivo, elegante, cuando hace surgir del piano la luminosa policromía de Falla, Turina y Halffter²⁵.

El autor de la reseña lo califica como un pianista «de clara ejecución y de la honradez artística de Pepe Iturbi»²⁶. Después de leer esta crítica y escuchar su interpretación de la obra de Larregla, sólo nos queda esperar que pronto se

²¹ «Twelve Spanish Dances - Granados Westminister WL 5181. This LP recording is the first complete version of Granados' "Spanish Dances" available for a good number of years. Recorded 1953 and highly recommended for his interpretation» En: Emmett M. Ford, "Former honorary member José Echániz" [disponible en línea], <http://www.amica.org/Live/Organization/Honor-Roll/echaniz.htm> [consulta: 27 diciembre 2010].

²² E. M. Ford: "Former honorary...", [consulta: 27 diciembre 2010].

²³ Waldo Acebo Meireles, "Otro olvidado: José Echániz" [en línea], *Barahúnda: donde se abordan los temas más diversos* [Blog], artículo publicado el 30 de diciembre de 2008, Disponible en: http://barahunda.blogspot.com/2008_12_01_archive.html [consulta: 27 enero 2010]. El arreglo de Echániz sobre ¡Viva Navarra! de Larregla es posible escucharlo en un archivo publicado en YouTube con el título "JOSE ECHANIZ plays Echaniz - Viva Navarra" por la pianolasociety. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=enjldwjA3Lg> [consulta: 25 noviembre 2010].

²⁴ W. Acebo Meireles: "Otro olvidado: José Echániz...", [consulta: 27 enero 2010].

²⁵ A.M.C., "Un nuevo pianista en la cultura de la música", *ABC*, Madrid, 5/10/1929, p. 38.

²⁶ A.M.C., "Un nuevo pianista...", p. 38.

reediten sus discos producidos por la Westminster, sobre todo *Iberia*, para poder hacer un examen auditivo de su modo de tocar.

Irene Kohler



Retrato 3 Kohler

Pianista y pedagoga inglesa²⁷. (Londres, 7/IV/1909 — Londres, 21/III/1996). Realizó sus estudios en el Trinity College of Music, de Londres; los continuó en el Royal College of Music con Arthur Benjamin (1893-1960)²⁸. Gracias a una beca de viaje estudia en Viena con Eduard Steuermann (1892-1964), alumno de Kurz y de Busoni. Kohler enseñó en el Trinity College of Music (London).

Es de destacar que su primer concierto profesional realizado en 1931 consistió en el *3er Concierto para piano* de Rachmáninov. Su alumna Sally Mays escribe: «Kohler dio la primera transmisión en directo de *Iberia*

completa de Albéniz y luego se convirtió en la primera mujer en grabarla, Ello, lamentablemente se ha perdido»²⁹. En ese sentido, nos llama la atención que tampoco exista registro de su supuesta transmisión en directo de la integral. Al parecer, también participó en la transmisión televisiva completa tocando el concierto para piano de Grieg bajo la dirección de Eric Robinson.

Con relación a su grabación de *Iberia*, ésta fue realizada por el esposo de Joyce Hatto, William Barrington-Coupe, a mediados de los años cincuenta, sin embargo el registro nunca fue publicado y, según parece, se perdió.

En 2007, al tiempo que se destapaba el caso Hatto, un miembro del foro “Pristine Classical Forum” escribió un comentario que menciona la posibilidad de la existencia de la versión de Kohler en un momento dado:

Estudié con Irene Kohler en la década de los setenta y la conocía bien. Recuerdo claramente haber tenido conversaciones acerca de ella grabando la *Iberia* completa para cierta compañía —ella nunca me dijo el nombre—. La grabación nunca fue publicada y ella no obtuvo la cinta original. Sé lo mucho que ella estaba desilusionada y decepcionada que todo su arduo trabajo pareció perdido³⁰.

²⁷ Referencia del retrato: Bassano, *Irene Kohler* [fotografía], 6 de diciembre de 1945, Fotografía de la época, NPG x83695, comprada por la National Portrait Gallery en 1996, © National Portrait Gallery, London, imagen: ‘mw51441’, <http://www.npg.org.uk/collections/search/largerimage.php?LinkID=mp52898&role=sit&rNo=0> [consulta: 13 noviembre 2010].

²⁸ La referencia biográfica más completa que encontramos fue escrita por una alumna suya: Sally Mays, en 1996. Sally Mays, *Irene Kohler 7.4.09-21.3.96: a personal memoir*, Callaway International Resource Centre for Music Education, School of Music, The University of Western Australia, CIRCME, UWA, 1996. Existe una versión PDF disponible en el siguiente enlace: <http://www.callaway.uwa.edu.au/archive/collections/kohler> [consulta: 20 abril 2010].

²⁹ Sally Mays. *Irene Kohler...*, p. 3.

³⁰ Texto original “I studied with Irene Kohler in the 70's and knew her well. I remember, clearly having conversations regarding her having recorded the complete *Iberia* for some company - she never told me the name. The recording was never released and she did not get the masters back. I know how very disappointed and let down she was that all her hard work seemed lost”. En:

Es una pena que este registro haya desaparecido sin ser publicado, pues informaría sobre la manera inglesa de interpretar esta obra en la década de los cincuenta, ya que la siguiente grabación integral por un pianista inglés, Martin Jones, se realizaría hasta 1998.

Enric Torra i Pòrtulas



Retrato 4 Torra

Pianista, pedagogo, director de orquesta y coro, compositor español³¹. (Fornells de la Selva, Girona, 16/III/1910 — Mataró, 4/VIII/2003³²). Estudió con Francesc Casellas (1894-1974) pianista y maestro asentado en Girona quien fue alumno de Granados. Torra continuó con Frank Marshall en la Academia Marshall y, luego de terminar sus estudios con un premio de honor³³, enseñó en esa misma institución haciéndose cargo de los cursos avanzados por poco más una década. Su proyección internacional como solista se vio truncada por la guerra civil. Si bien sus ocupaciones musicales fueron diversas como por ejemplo: pianista de cine mudo, pianista en un

balneario, pianista de jazz, entre otros; podemos decir que su vida la dedicó por completo a la música. Su faceta como profesor de piano es también significativa, para ella compuso el Método español de piano (1951)³⁴. Además fue una figura importante dentro del ambiente musical de Mataró.

Francesc Cortés i Mir escribe: «Como intérprete destaca su pulsación fluida, su seguridad en el ataque y su limpieza en el fraseo, que, sin necesidad de recursos espectaculares, logra un sonido aterciopelado y una dicción clara y transparente»³⁵.

Su versión integral de *Iberia* fue registrado en su casa, donde el pianista habría adaptado parte de ella como estudio de grabación. En ese lugar y al final de su vida, contaba con 80 años de edad, registró 20 cintas de una hora cada una con una muestra representativa de su repertorio³⁶. De ellas han sido editadas seis para su comercialización. Tanto en los folletos como en la página Web donde se vende este disco, este hecho se utiliza como elemento publicitario:

En esta gran obra que es *Iberia* apreciamos la depurada técnica y expresividad de Torra siguiendo el estilo severo de la antigua escuela catalana prestigiada por Pujol, Vidiella,

Paderewski [autor del mensaje], "Hatto-Kohler" [post subject], Pristine Classical Forum, UK, 7/3/2007, <http://www.pristineaudiodirect.com/phpBB2/viewtopic.php?p=117&sid=8b9829737fa759e0b49696dc4b7d7f76> [consulta: 16 agosto 2007].

³¹ Referencia del retrato: Pere Tió i Casas, "Enric Torra i Pòrtulas", www.batllefoto.com imagen: 'foto02', <http://www.batllefoto.com/biografia01.htm> [consulta: 2 noviembre 2010].

³² De acuerdo con la esquila aparecida en el periódico *La Vanguardia*, Barcelona, 06/08/2003.

³³ Premio que sólo conseguirían Alicia de Larrocha y Rosa Sabater, quienes también forman parte del grupo de pianistas que ha grabado *Iberia* completa.

³⁴ Pere Tió i Casas; et al, *Enric Torra i Pòrtulas: un músic per a una ciutat*, Mataró, Centre Atlètic Laietània, 1997, p. 41.

³⁵ Francesc Cortés i Mir, "Torra Pòrtulas, Enrique", DMEH, v. 10, p. 373.

³⁶ Pere Tió i Casas, *Enric Torra i Pòrtulas...*, pp. 44-45.

Viñas y Malats, entre otros, siempre teniendo en cuenta que la presente grabación fue realizada mediante un equipo analógico por el propio Enric Torra —de memoria— en el piano de su casa, a la edad de ochenta años, por lo que este disco puede considerarse un documento de gran importancia histórica y artística³⁷

Las dos referencias sobre este músico son el DMEH y el libro titulado *Enric Torra i Pòrtulas: un músic per a una ciutat*.

Rena Kyriakou



Retrato 5 Kyriakou

Pianista y compositora griega³⁸. (Heraklion, Creta, 25/II/1917³⁹ — Atenas, VIII/1994). Ofreció su primer recital a la edad de 6 años. Realizó sus estudios en la Academia de Música de Viena con Paul Weingarten⁴⁰ y en la capital francesa con Isidor Philipp⁴¹. Estudió en el Conservatorio de París y a los 16 años gana un primer premio de piano. Grabó la integral de la obra pianística de Mendelssohn y de Chabrier. En cuanto a la música para piano de Albéniz, completó la integral para el sello Vox en los años ochenta. El sello Vox Unique ha reeditado sus grabaciones realizadas originalmente en vinilo en una serie de cuatro set de 2 discos compactos

cada uno cuyo número de catálogo es “The vox edition CDR 8001”; el cuarto volumen contiene *Iberia*. Sus grabaciones son pioneras en cuanto al proyecto discográfico de grabar la integral para piano de Albéniz, intentos posteriores serían las integrales de Miguel Baselga y Guillermo González que aún se encuentran están por completar. El sitio Web de Hyperion Records menciona que la grabación de Marc-André Hamelin [CDA67476/7] de Yvonne en visite! [T104]

³⁷ Batlle: “Albéniz, Suite Iberia (2ª parte) / Turina: Danza gitana. Enric Torra (piano)” página Web que anuncia la grabación: Enric Torra (int.), *Albéniz: Suite Iberia* [edición: CD] [vol. 2], [Barcelona], Sonda, AH 068, D.L. 1999, Disponible en: <http://www.batllefoto.com/ah068.htm> [consulta: 5 noviembre 2010].

³⁸ Referencia del retrato: Tar-Radio, “Rena Kyriakou ‘A Portrait’ (1917-1994). Radio live recordings”, imagen: ‘719a3a2d325119dc9ecd8489583897023792rena’, <http://www.tar-radio.com/files/719a3a2d325119dc9ecd8489583897023792rena.gif> [consulta: 15 noviembre 2010].

³⁹ La única referencia que habíamos encontrado con respecto a la fecha de nacimiento aparece en un artículo escrito en griego por Effie Agrafiotis, disponible en el siguiente enlace: <http://www.tar.gr/content/content.php?id=609> [consulta: 10 octubre 2010]. Por otro lado en Wikipedia, entrada referente a esa pianista consultada el 25 de agosto de 2007 y el 18 noviembre de 2009 aparecía el año de nacimiento como 1918. La última consulta a esa fuente, el 15 de noviembre de 2010 ya da el año de 1917. http://en.wikipedia.org/wiki/Rena_Kyriakou. En el siguiente diccionario pudimos comprobar tal fecha: Alain Pâris, *Diccionario de intérpretes y de la interpretación musical en el siglo XX*, (trad. Juan Sainz de los Terreros). Madrid, Turner, 1989, p. 376.

⁴⁰ (1886-1948) pianista nacido en Moravia (en la actualidad Republica Checa). Estudió teoría musical en la Universidad de Viena y música en el conservatorio de dicha ciudad, donde tomó piano con Emil von Sauer, quien a su vez había sido discípulo de Liszt.

⁴¹ Pianista francés de origen húngaro, alumno de George Mathias, quien fuera a su vez alumno de Chopin y Kalkbrenner

podría ser la primera versión en ser grabada⁴²; sin embargo, la integral de Kyriakou ya incluye dicha pieza y, por tanto, debemos decir que más bien la versión de la pianista griega es la primera grabación de tal obra musical. Por último, valdría la pena mencionar que esta pianista también cuenta con una faceta como compositora, varias series de preludios aparecen en el material publicado.

José Falgarona



Retrato 6 Falgarona

Pianista español⁴³. (Figueras⁴⁴, 1921 — 13/IX/2008⁴⁵). Alumno de Enrique Monturiol Tarrés. Realizó su carrera profesional fuera de España, en específico en París. Es uno de los pianistas del grupo sobre el que no existe tanta información disponible.

En mayo de 1957, contando con cerca de 36 años, ofreció un recital en el Palacio de la Música, en Madrid. El crítico del *ABC* nos ayuda a situar la percepción que se tenía de él: «[...] la técnica, estimable, no es pulcritud absoluta. [...] el concepto, un tanto caprichoso, se excede en velocidad [...]. Falgarona es un buen pianista más no un concertista de talla. Ha de reposar las

versiones, medir los matices, relieves contrastes»⁴⁶. De opuesta opinión es el crítico C. Creus quien, sobre un recital que el pianista ofreció en su ciudad natal, comenta: «Artista figuerense, residente en París, que tantas veces hemos podido oír por radio y en discos; de temperamento sereno, dueño de calculados efectismos, con un mecanismo envidiable, dio un recital de piano al que acudió numeroso público, deseoso de oír directamente al conciudadano que acredita el nombre de Figueras, especialmente, por los horizontes de Europa»⁴⁷. En dicho

⁴² «Yvonne en visite!, en quizá su primera grabación, es un encantadora y graciosa obra que ilustra a un niño renuente a tocar el piano». Texto original: “Yvonne en visite!, in perhaps its first recording, is a charming and humorous work illustrating a child’s reluctant piano playing”. En: “Albéniz: Iberia. Marc-André Hamelin”, Hyperion Records, <http://www.hyperion-records.co.uk/al.asp?al=CDA67476/7> [consulta: 17 noviembre 2009].

⁴³ Referencia del retrato: R.G. *El centenario del nacimiento de Albéniz*. PDF disponible en línea. Imagen escaneada de la fotografía incluida en el artículo. Enlace: www.raco.cat/index.php/RevistaGirona/article/viewFile/77216/100540 [consulta: 11 noviembre 2010].

⁴⁴ Joaquín Gironella, “4 personajes figuerenses: «Tocats de la Tramuntana»”, p. 78, versión PDF disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/RevistaGirona/article/viewFile/81488/106014> [consulta: 19 octubre 2010].

⁴⁵ La referencia la encontramos en el siguiente mensaje “RIP José Falgarona”. Musical Classical Recordings. Post: «Acabo de recibir una nota de la viuda del Sr. Falgarona, diciendo que el pianista murió el 13 de septiembre de 2008. No siendo realmente famoso, su cuidadosa lectura de *Iberia* de Albéniz para Vox queda como una evidencia del maravilloso pianista que fue. [Original: I have just received a note from Mr. Falgarona’s widow that the pianist passed away on September 13, 2008. Not famous by any means, but his daring reading of Albeniz’ Iberia for Vox remains as evidence that this was a marvelous musician. TD]» (Posted: Wed Mar 25, 2009 8:21pm). Enlace: <http://www.0x61.com/forum/post4662695.html> [consulta: 10 octubre 2010].

⁴⁶ F. C., “Recital de José Falgarona en el Palacio de la música”, *ABC*, Madrid, 15/5/1957, p. 67.

⁴⁷ C. Creus, “El trimestre musical en Figueras”, [*Revista de Girona*, Diputación de Girona, ¿1960?].

recital incluyó ‘Córdoba’, ‘Rumores de la Caleta’, ‘El Puerto’ y ‘Evocación’ de *Iberia y Navarra*⁴⁸.

Falgarona actuó en varios países como Francia, Inglaterra, Holanda, Bélgica, Alemania, Suiza, Portugal y España. «Su afán para dar a conocer en el extranjero las mejores obras españolas para piano —su repertorio abarca desde el siglo XVIII hasta los compositores contemporáneos— le ha valido que el gran musicólogo y crítico francés Emile Vuillermoz le calificara de «embajador de la música española»⁴⁹.

Entre las grandes grabaciones españolas, en microsurco, ha interpretado música española del siglo XVIII; grabación integral de “Iberia” de Isaac Albéniz, grabación integral de “Goyescas” de Granados, así como también la totalidad de las danzas españolas del mismo autor; y las danzas del molinero, de la molinera, del fuego y del terror del maestro Manuel de Falla⁵⁰.

Para el centenario del nacimiento de Albéniz, el pianista participó en un homenaje que la televisión francesa dedicó al compositor. A su vez, Figueras le ofreció un homenaje de manera póstuma a Falgarona y la entrega ulterior de la “Hoja de Plata de Figueras”, que recibió su viuda en su nombre⁵¹.

En cuanto a su integral de *Iberia*, incluimos a continuación una crítica de esta versión por un miembro de un *newgroup* sobre grabaciones, ello debido a que no hemos podido consultar un ejemplar de este álbum y al no estar transferida a CD tampoco participa de nuestro estudio temporal.

A pesar de que Falgarona no posee la destreza técnica intimidatoria de Marc-André Hamelin, lo que tiene es una manera muy personal de hacer música. Por supuesto, notas falsas por todos lados. Esta es una grabación Vox y pertenece a la era del LP, lo que se traduce en una producción barata, poca edición, superficies irregulares. Más aún, es un LP voz francés de la posguerra, así que ya se podrá uno imaginar. De cualquier manera, lo que Falgarona muestra es una pasión con creces y también coraje. Algunas veces adopta tiempos muy breves, mucho más de lo que sus dedos pueden controlar, pero parece decir: “al cuerno, así es como la música debe ir” y esa es la manera en que la interpreta. Es una pena que el sello Vox no empleara una edición con un poco de juicio en el pasado y que la compañía hoy en día [...] no se moleste en buscar la cinta maestra, limpiarla un poco y presentarla a otro público⁵².

⁴⁸ C. Creus. “El trimestre...”

⁴⁹ R.G. *El centenario del nacimiento de Albéniz*. [PDF disponible en línea]. Enlace: www.raco.cat/index.php/RevistaGirona/article/viewFile/77216/100540 [consulta: 11 noviembre 2010].

⁵⁰ R.G. *El centenario del nacimiento...*

⁵¹ Existe una corta reseña visual registrada por la televisora comarcal de Figueras en línea: www.tramuntanatv.com. El video ha sido colgado en YouTube con el título “Homenatge a Josep Falgarona, Fulla de Plata de Figueres a títol pòstum”, https://il.youtube.com/watch?v=tAT_hg1WEV4&feature=fvwk [consulta: 11 noviembre 2010].

⁵² Texto original: “Although Falgarona does not possess the kind of intimidating technical expertise of a MAH, what he does possess is a very personal way of playing this music. Wrong notes all over the place, of course. This is Vox and this was the era of LP. So, cheap production, few edits, uneven surfaces. Moreover, it's a French Vox, postwar, so you can well imagine. In any event, what Falgarona IS in possession of is passion, in spades, and also courage. He sometimes adopts very brisk tempos, more than his fingers can handle, but he seems to be saying: ‘What the hell, this is how this music should go’ and that's the way he plays it. What a pity that Vox couldn't have managed a bit of judicious editing way back when and that Vox today - who IS that, I wonder, certainly George Mendelssohn has long departed this mortal coil - would see fit to dig out the mastertape, clean things up a bit and present it to another public!”. En: Tomdeacon, “Jose

Esperemos que pronto aparezca más información sobre él y que sus vinilos sean reeditados en disco compacto⁵³.

Claude Helffer



Retrato 7 Helffer

Pianista francés⁵⁴. (París, 18/VI/1922 — París 27/X/2004). Estudió piano con Robert Casadeus, también tomó algunas clases de interpretación con Marguerite Long y Jacques Février⁵⁵. Hizo su debut parisino en 1948. «Desde ese año [1948] ha sido particularmente activo en presentar música del siglo XX en París, siendo uno de los pocos pianistas que combina los atributos necesarios para muchos de las nuevas obras —destreza en movimientos rápidos y una exacta definición del color y del ritmo— con la habilidad tradicional de fraseo y articulación clásica»⁵⁶.

Varios compositores le han dedicado obras, las cuales han sido estrenadas por él, por ejemplo: Amy (*Épigrammes*, 1965), Xenakis (*Erikhthon*, 1974), Manoury (*Cryptophonos*, 1974), Boucourechliev (*Concerto*, 1975), Jolas (*Stances*, 1978), Luis de Pablo (*Concerto no.1*, 1980), Tremblay (*Envoi*, 1982), Jarrell (*Modifications*, 1983). Ha dado el estreno de *Inventions I y II* (Amy), *Musique nocturne* y *Archipel III* (Boucourechliev), *Concerto* (Hamilton), *Eclipse* (Tabachnik), *Triple et trajectorie* (Koering), *Sonate n° 3* (Nigg)⁵⁷.

Paul Griffiths comenta que Helffer «ha grabado la obra completa para piano solo de Schoenberg, Debussy y Ravel además de las tres sonatas de Boulez y la sonata de Barraqué»⁵⁸; discografía que ha ido ampliando con la música de otros compositores.

En 1962, tocó por primera vez en Latinoamérica y en 1966 hizo su debut americano con la Orquesta de Chicago. Debutó en Rusia en 1968, en Australia en

Falgarona's Iberia in VOX" [correo electrónico para el grupo de noticias (newsgroup): rec.music.classical.recordings], 30 Apr 2006 15:47:08 -0700, enlace: <http://newsgroups.derkeiler.com/Archive/Rec/rec.music.classical.recordings/2006-05/msg00029.html> [consulta: 11 noviembre 2010].

⁵³ Como curiosidad podemos decir que su grabación de *Iberia*, «Vox PL 9212. Isaac Albéniz: Iberia. Intérprete: José Falgarona. (Piano)», aparece dentro de la discografía incluida en el siguiente libro: Hans Federico Neuman, *Introducción a la música española del renacimiento*, Barranquilla (Colombia), Ediciones Uninorte, 1990. Lo que nos lleva a preguntarnos si el autor de este libro contaba con una copia de dicho álbum. En ese índice menciona también una grabación de la transcripción orquestal interpretada por la Orquesta del Conservatorio de París bajo la dirección de Jean Morel. Hans Federico Neuman (1917-1992) fue un músico y poeta de nacionalidad colombiana.

⁵⁴ Referencia del retrato: 'Blue' Gene Tyranny, "Claude Helffer, Biography" [www.allmusic.com](http://www.allmusic.com/imagen:z01470wxpkx) imagen: 'z01470wxpkx'. <http://www.allmusic.com/artist/claude-helffer-q29080/biography> [consulta: 15 noviembre 2010].

⁵⁵ C. Timbrell, *French pianism...*, pp. 146-147.

⁵⁶ Paul Griffiths, "Helffer, Claude", *New Grove*, v. 11, p. 399.

⁵⁷ A. Pâris, *Diccionario de intérpretes...*, p. 302.

⁵⁸ Paul Griffiths, "Helffer...", p. 399.

1980 y en Japón en 1984⁵⁹. Ha dado cursos de interpretación en París y Aspen, entre sus alumnos se encuentran Suzanne Fournier y Louis-Philippe Pelletier⁶⁰. En 1978 estuvo como profesor de interpretación pianística en la Escuela de Música de Viena. Además, es miembro del comité editorial de la edición crítica de la obra de Debussy para la casa Durand-Costallat y ha escrito algunos libros de estudio pedagógicos como el titulado: *Quinze analyses musicales, de Bach à Manoury* o *La musique sur le bout des doigts*⁶¹.

Alicia de Larrocha [y de la Calle]



Retrato 8 Larrocha

Pianista y pedagoga española⁶². (Barcelona, 23/V/1923⁶³ — 25/IX/2009⁶⁴). A los cinco años dio su primer recital público, a los once interpretó un concierto de Mozart (K537) con la Orquesta Sinfónica de Madrid, bajo la dirección de Enrique Fernández Arbós. «Muy joven se enfrentó con la preparación de las obras más representativas y complejas de dificultad más extrema en el repertorio español. *Iberia* de Isaac Albéniz, *Goyescas* de Enrique Granados, la *Fantasia Bética*, de Manuel de Falla, fueron sus puntos de partida»⁶⁵. Estudió en la Academia Marshall con Frank Marshall, quien fuese alumno de Granados.

En 1959 Larrocha se convierte en la directora de dicha Academia. Su marido Juan Torra, con quien contrajo matrimonio en 1950, también fue un notable pianista y maestro de piano, que prácticamente dejó su carrera como solista para darle soporte a su esposa.

⁵⁹ 'Blue' Gene Tyranny, "Claude Helffer, biography" [en línea], Disponible en: <http://www.allmusic.com/artist/claude-helffer-q29080/biography> [consulta: 15 septiembre 2010].

⁶⁰ C. Timbrell, *French pianism...*, p. 266.

⁶¹ Claude Helffer, *Quinze analyses musicales, de Bach à Manoury*, Ginebra, Editions Contrechamps, 2000. También véase: Bruno Serrou (intervieweur); Jean-Baptiste Mathieu (réal.), *Claude Helffer: La musique sur le bout des doigts* [DVD], [Paris], M. de Maule; [Bry-sur-Marne], INA, 2005.

⁶² Referencia del retrato: Associació Musical Granados-Marshall, "Alicia de Larrocha / Biografía", fotografía n.º 12 recortada. <http://www.granados-marshall.com/cast/alicia.htm> [consulta: 15 noviembre 2010].

⁶³ El DMEH da el 25 de mayo como el día de su nacimiento, es la única fuente de las consultadas que ofrece tal fecha, el resto da el 23 de mayo, creemos que se trata de una errata.

⁶⁴ En varios periódicos se comentó la noticia del fallecimiento de Alicia de Larrocha. Como ejemplo véanse los siguientes: Allan Kozinn, "Alicia de Larrocha, Pianist, Dies at 86", *New York Times*, 25, Septiembre, 2009, <http://www.nytimes.com/2009/09/26/arts/music/26larrocha.html> [consulta: 26 septiembre 2009]. Adrian Jack, "Alicia de Larrocha obituary", *Guardian*, 26 septiembre 2009, <http://www.guardian.co.uk/music/2009/sep/26/alicia-de-larrocha-obituary> [consulta: 26 septiembre 2009]. Alberto González Lapuente, "Muere la pianista Alicia de Larrocha", *ABC*, 25 septiembre 2009, <http://www.abc.es/20090925/cultura-musica/muere-pianista-alicia-larrocha-200909252349.html> [consulta: 26 septiembre 2009]. Agusti Fancelli, "El piano español pierde a la virtuosa Alicia de Larrocha", *El País*, 26 septiembre 2009, http://www.elpais.com/articulo/cultura/piano/espanol/pierde/virtuosa/Alicia/Larrocha/elpepucul/20090926elpepucul_1/Tes [consulta: 26 septiembre 2009].

⁶⁵ Antonio Fernández-Cid, "Larrocha y de la Calle, Alicia de", DMEH, v. 6, pp. 767-768.

Entre las obras que la pianista estrenó destacan el 4 cuaderno de *Música callada* de Mompou y el *Concierto breve* de Montsalvatge, las cuales le fueron dedicadas por dichos compositores. Existe un sitio Web oficial de la pianista donde se puede encontrar mayor información sobre ella: www.aliciadelarrocha.com. La primera interpretación integral de *Iberia* la realizó el 2 de junio de 1952 en el Palau de la Música de Barcelona y, según el programa de mano, el recital incluyó también *Navarra*⁶⁶.

Entre las distinciones que recibió cabe destacar algunas de ellas: Premio Nacional de Música (1984), Académica honorario en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1988), Premio UNESCO, Consejo Internacional de la Música (1995)⁶⁷. En junio de 2004 le fue entregado el “V premio Yehudi Menuhin a la integración de las artes” otorgado por la Escuela Superior de Música Reina Sofía⁶⁸. Ese mismo año, el 14 de agosto, la pianista catalana y Rosa Torres-Pardo reciben la Medalla Isaac Albéniz otorgada dentro del Festival de Música Isaac Albéniz de Camprodón⁶⁹.

Realizó su debut discográfico a una edad precoz: nueve años de edad. Lo haría acompañando con el piano a la cantante Conchita Supervia en una sesión de grabación realizada el 3 de junio de 1932 en los estudios Odeón localizados en Barcelona. Grabaría el *Nocturne, Op. 32 No. 1*, en si mayor y el *Waltz, Op. 34 No. 2* en la menor, a continuación traducimos del inglés lo que sucedió ese día descrito por Gregor Benko, presidente de International Piano Archives, sello que reeditó dicha grabación:

[Conchita] Supervia grabó su versión de la *Melodía en Fa* de Rubinstein ahora grandemente admirada y una canción tradicional catalana con Pedro Vallribera como su acompañante, y luego se volvió hacia Alicia y dijo: “Ahora es tu turno de grabar”. El personal técnico y el pianista fueron rápidamente persuadidos y la niña se colocó en frente del piano de cola Bechstein. Ella grabó un vals y un nocturno de Chopin y dos improvisaciones. Alicia posee una copia del disco de Chopin, producida en una pequeñísima edición [Odeón 183480, matrices SO 7743/4], pero no de las nunca producidas improvisaciones.

Junto con Aldo Paradowska, Wilfrid Worden y Joey Alfidi, Alicia fue una de los pocos pianistas que grabaron aún siendo niños prodigio. Es refrescante notar que la niña de 9 años domina todos los elementos del estilo de Chopin –tono, color, legato en las frases y una línea cantable– por medio de una técnica solo de dedos, debido a que las piernas de Alicia a esa edad no eran lo suficiente mente largas para alcanzar los pedales del piano⁷⁰.

⁶⁶ “Repertoire, Albéniz (1860-1909) Spain, Iberia (four books)”. En: <http://larrocha-repertoire.blogspot.com/> y <http://www.aliciadelarrocha.com/pianista-espanola/node/606> [consulta: 24 marzo 2011].

⁶⁷ En el siguiente enlace se puede consultar una lista de los premios y reconocimientos recibidos por esta pianista: <http://www.aliciadelarrocha.com/international-pianist/node/333> [consulta: 24 marzo 2011].

⁶⁸ Susana Gaviña, “Alicia de Larrocha, V premio Yehudi Menuhin a la integración de las artes”, *ABC*, 15/06/2004. http://www.abc.es/hemeroteca/historico-15-06-2004/abc/Espectaculos/alicia-de-larrocha-v-premio-yehudi-menuhin-a-la-integracion-de-las-artes_9622036074436.html [consulta: 16 junio 2007].

⁶⁹ “Alicia de Larrocha y Rosa Torres Pardo reciben la medalla Albéniz”, *El País*, Barcelona, 14/08/2004, http://www.elpais.com/articulo/revista/agosto/Alicia/Larrocha/Rosa/Torres/Pardo/reciben/medalla/Albeniz/elpepirdv/20040814elpepirdv_8/Tes [consulta: 16 junio 2007].

⁷⁰ Gregor Benko, “The Catalan Piano Tradition” [texto del folleto], En: Isaac Albéniz, Joaquín Malats, Alicia de Larrocha et al (int.). *The Catalan Piano Tradition* [Grabación sonora: CD], International Piano Archives, VAIA/IPA 1001, Vai Audio, 1991.

Su carrera discográfica se iría consolidando poco a poco, entre algunas anécdotas curiosas, como por ejemplo cuando comenta: «Recuerdo que en una de mis primeras grabaciones en los estudios Hispavox, a finales de los años cincuenta, yo estaba tan encinta que todos estaban muy asustados y trajeron una comadrona por si acaso daba a luz»⁷¹.

Un año importante que la proyecto como artista internacional fue 1970, cuando realiza su debut en Decca⁷². A juzgar por los premios obtenidos y su proyección internacional como artista de éxito en el mundo discográfico de la música clásica parece oportuno el comentario de Herbert Breslin, gerente del sello Decca en América, que según el crítico Norman Lebrecht dijo sobre dicha pianista: «Alicia tiene dos clases de repertorio, lo que toca extraordinariamente bien y lo que toca mejor que nadie»⁷³. Sus grabaciones de *Iberia* para Decca, grabadas en 1973 y 1986, recibieron un premio Grammy en la categoría de “Mejor interpretación de Música Clásica” [Best Classical Performance] en la 17^{va} y 31^{va} ediciones, respectivamente⁷⁴.

Según el crítico Bryan Morrison «ella grabó *Iberia* cuatro veces, al mismo tiempo sus grabaciones de *La Vega* y *Azulejos* del mismo compositor son igualmente cautivadores»⁷⁵. Jesús Dini en su efeméride sobre la pianista comenta que su discografía puede ser ampliada con la edición de algunas grabaciones en vivo, según anticipa la hija de la pianista⁷⁶. Por lo pronto, tanto Decca como EMI has publicado en 2010 antologías completas de sus registros sonoros. Es llamativo el comentario de Jesús Dini en relación con la advertencia de Larrocha sobre sus grabaciones: «Ella misma, pese a todo decía que los oyentes no se fiaran de sus discos, porque al día siguiente podía interpretarlos de una manera diferente pero siempre sincera, musical y profundamente sentida, en consonancia al momento emocional que le produjera la propia música»⁷⁷.

En cuanto a su postura frente a las grabaciones la pianista dice:

Los discos son otra cosa de las cosas que me asustan mucho. Es algo de un momento y luego nunca, nunca, está como uno quiere. Cuando se termina de grabar un disco, uno querría volver a empezar desde el principio. Es un martirio. Después, hay otras muchas razones que no me gustan. Por ejemplo, las manipulaciones. Si hubiera vivido en los años veinte o treinta, entonces, sí, porque en aquella época era auténtico. Lo que quedaba grabado era la interpretación directa, espontánea. Si en un disco había un error, pues bien, ahí quedaba. El factor humano, que es tan importante, se ha eliminado. Y no sólo en el disco, sino en todo. Es tristísimo⁷⁸.

Quizá esa inconformidad y su increíble talento fue lo que le obligó a dejar grabaciones fuera de serie que se han convertido en versiones canónicas. Por otro

⁷¹ Gonzalo Badanes, “Alicia de Larrocha: la profunda humanidad de una artista genial”, *Ritmo*, n° 718, 2000, p. 17.

⁷² DECCA, <http://www.deccaclassics.com/history/DECCA-IMPORTANT-DATES.doc> [consulta: 27 octubre 2007].

⁷³ Norbert Lebrecht, “Pensando en Alicia”, en Emili Blasco: “Necrología: Alicia de Larrocha”, *Scherzo*, Año XXIV N° 246, noviembre 2009, p. 9.

⁷⁴ “Grammy award winners”, www.grammy.com/GRAMMY_Awards/Winners/Results.aspx [consulta: 15 enero 2008].

⁷⁵ Bryce Morrison, “Larrocha (y de la Calle), Alicia de”, *New Grove*, v. 14, p. 277.

⁷⁶ Jesús Dini, “Alicia de Larrocha en el recuerdo”, *CD compact: música clásica y alta fidelidad*, N° 236, año XXIII, 2009, p. 19.

⁷⁷ Jesús Dini, “Alicia de Larrocha...”, p. 19.

⁷⁸ G. Badanes. “Alicia de Larrocha...”, p. 18.

lado, creemos que a lo que se refiere la pianista en la segunda parte de la cita es a intentar ofrecer una versión natural y valiente por medios pianístico-musicales y no una versión clínica y artificial lograda por medio de trucos de estudio de grabación.

Su comentario sobre haber grabado en la década de 1920 y 1930 es un poco arriesgado, pues lo que la pianista no tiene en cuenta es que las limitantes temporales y dinámicas hubieran coartado su interpretación y aunque es verdad que se grababa cada lado de un disco, sin embargo, ese lado duraba 4 minutos y medio, ámbito que no se compara con grabar un CD de 80 minutos de duración. No obstante, estamos de acuerdo en su postura de calidad interpretativa como medio de humanizar las versiones grabadas⁷⁹.

Yvonne Loriod



Retrato 9 Loriod

Pianista francesa⁸⁰. (Houilles, Seine-et-Oise, 20/I/1924 — Saint-Denis, París, 17/V/2010). Empezó sus estudios con su abuela Nelly Sivade y los continuó con Lazare-Lévy, Isidore Philippe y Marcel Ciampi en el Conservatorio de París. A la edad de catorce años ya contaba en su repertorio el *Clave bien temperado* de Bach completo, todos los conciertos de Mozart y las 32 sonatas de Beethoven, entre otro repertorio clásico. Fue la segunda esposa de Olivier Messiaen y grabó toda la obra para piano de este importante compositor francés. Fue profesora de piano en el Conservatorio de París entre 1967 y 1989. Entre sus alumnos se encuentran Pierre-

Laurent Aimard y Roger Muraro; este último también forma parte del grupo de pianistas que ha grabado la integral de *Iberia*.

Paul Griffiths, autor de la entrada en el diccionario *New Grove*, define el estilo de esta pianista como ricamente sonoro, rítmicamente preciso, atajando el teclado para producir extraordinarias cascadas de color. Griffiths comenta que «sus pioneras grabaciones de la sonata de Barraqué y de la segunda sonata de Boulez tienen el estatus de documentos esenciales perteneciente a una época en que casi nadie tocaba esas obras»⁸¹. Charles Timbrell completa la información discográfica:

Sus grabaciones, las cuales incluyen la obra completa de Messiaen, Los Douze études de Debussy, Novelettes de Schumann, y obras de Bach, Mozart, Chopin, Albéniz, Schoenberg y Stravinsky, han hecho que recibiera 12 galardones del Grand Prix du

⁷⁹ En Internet es posible encontrar algunos videos de la pianista, entre ellos destaca una interpretación de 'Evocación': Alicia de Larrocha (int.), *Isaac Albéniz: Evocacion, aus der Suite "Iberia"* [video], www.youtube.com "Alicia de Larrocha recital, part 5", video subido a YouTube por elduendecillo07 el 15/1/2008, <http://www.youtube.com/watch?v=Pf4YFxrSKi8> [consulta: 25 mayo 2009].

⁸⁰ Referencia del retrato: Malcolm Crowthers, "Yvonne Loriod-Messiaen (1924-2010)", www.oliviermessiaen.org imagen: 'YLbw1a', <http://www.oliviermessiaen.org/Loriod.htm> [consulta: 15 noviembre 2010].

⁸¹ Paul Griffiths, "Loriod, Yvonne" *New Grove*, v. 15, p. 192.

Disque. Todos esos registros demuestran su connotado virtuosismo, especialmente en términos de comprensión de las estructuras, y combinan claridad, velocidad, precisión rítmica con una acusada sensibilidad hacia el timbre sonoro⁸².

Pierre Réach, alumno y su asistente en dicho conservatorio de 1978 a 1989 comenta:

La Sra. Loriod tiene un intelecto extraordinario, una técnica grande y refinada y respeto por el texto y el estilo de cada obra. [...]. Al enseñar bastante música contemporánea ella dio a sus estudiantes una cultura musical que amplió nuestras técnicas —por ejemplo, para grandes saltos, tempos y dinámicas mucho más extremos—⁸³.

Esto es importante, pues *Iberia* inaugura el siglo XX con una música que requiere una técnica pianística compleja. Lo que ha permitido que músicos con intereses en música contemporánea estén más preparados, al menos técnicamente, para enfrentarse a dicha obra de Albéniz si lo quisiesen, aunque eso no significa que lo hayan hecho.

En el sitio www.oliviermessiaen.org existe un apartado dedicado a esta pianista donde se pueden leer los obituarios sobre su fallecimiento ocurrido en 2010, consultar una biografía y obtener información escrita y visual sobre algunas de sus grabaciones.

Pianistas nacidos entre 1925 y 1949

Aldo Ciccolini



Retrato 10 Ciccolini

Pianista de origen italiano nacionalizado francés⁸⁴. Nápoles, 15/VIII/1925. Realizó sus estudios de piano bajo la supervisión de Paolo Denza (alumno de Bussoni) en el Conservatorio de Nápoles. En 1941 debuta en dicha ciudad en el Teatro San Carlo tocando el *Concierto en fa menor* de Chopin. En 1947, tiene a su cargo una clase en el Conservatorio de su ciudad natal. En 1949 gana el concurso “Marguerite Long-Jacques Thibaud”, alrededor de ese año se instala en París y a partir de 1950 empieza su carrera internacional. Es llamativo que obtiene la nacionalidad francesa en 1969, el año anterior a que lograra la posición de profesor de piano en el

Conservatorio de París que mantiene de 1970 a 1983⁸⁵. Según palabras del propio pianista, fue catedrático de piano en dicha ciudad por dieciséis años y lo dejó por

⁸² C. Timbrell: *French pianism...*, p. 166.

⁸³ C. Timbrell: *French pianism...*, p. 168.

⁸⁴ Referencia del retrato: Conciertos Daniel, “Pianistas”, www.conciertosdaniel.com imagen: ‘Ciccolini_Aldo’, http://conciertosdaniel.com/Galeria%20Fotografica/Galeria_Fotografica_Pianistas.htm [consulta: 24 marzo 2011].

⁸⁵ Timbrell comenta que desde el temprano siglo XIX el Conservatorio ha renovado su plantilla de profesores entre los ex alumnos más brillantes de la institución, además que la ciudadanía es requerida para aquellos extranjeros que quieran tener una posición dentro de dicha escuela

falta de tiempo para dedicarse a ello. De manera posterior dio clases de piano mensuales en una Academia de Música en Roma. También ha declarado que ha grabado y tocado bastante *Goyescas*, *Iberia* y *Noche en los Jardines de España* de Granados, Albéniz y Falla respectivamente⁸⁶. Por otro lado, «sus tempranas grabaciones de Satie no han sido superadas por su comprensión y garbo. Ciccolini también es un notable intérprete de la música de Debussy y Saint-Saëns. En sus más recientes grabaciones se ha concentrado en los maestros vieneses y ha dejado importantes rendiciones de varias obras de Mozart y de las cinco últimas sonatas de Beethoven»⁸⁷.

En Internet se pueden encontrar varios videos donde interpreta repertorio clásico y música española (Albéniz, Granados y Falla), a través de los cuales se puede apreciar su toque claro y expresivo⁸⁸.

Rosa Sabater



Retrato 11 Sabater

Pianista y pedagoga española⁸⁹. (Barcelona, 29/VIII/1929 — Madrid, 27/IX/1983). Fue alumna de Frank Marshall en la Academia Marshall, en donde recibe un premio de honor al terminar su carrera. En 1942, con trece años, debutó en el Palau de la Música de Barcelona, acompañada por la Orquesta Ibérica de Conciertos bajo la dirección de Hugo Balzer. Fue profesora de la Escuela Superior de Música de Freiburg desde 1976. En 1983 recibe el Premio Creu de Sant Jordi. Lamentablemente su vida y carrera pianística se vieron interrumpidas de manera abrupta debido a un accidente aéreo⁹⁰. «Entre sus grabaciones destaca la integral de

perteneciente al estado. En: C. Timbrell, *French pianism...*, p. 256. Este parecería un problema administrativo menor, sin embargo, algunos grandes músicos como Joaquim Malats no pudieron enseñar en tal institución por no querer adoptar la ciudadanía francesa.

El año de 1969 lo hemos tomado de la entrada de Ciccolini como profesor del Conservatorio de París a ese pianista de A. Pâris, *Diccionario de intérpretes...*, p. 142. Aunque según el autor de dicho diccionario, es nombrado profesor del Conservatorio en 1971, asimismo aparece en el Diccionario *New Grove*; y no en 1970 como declara la otra fuente.

⁸⁶ J. L. Pavón, “Aldo Ciccolini...”, p. 61.

⁸⁷ Dominic Gill; Charles Timbrell, “Ciccolini, Aldo”, *New Grove*, v. 5, p. 833.

⁸⁸ Además, existe una cuenta de Facebook pública con su nombre que presenta su biografía en la versión de Wikipedia. En enlace es el siguiente: <http://www.facebook.com/pages/Aldo-Ciccolini/108194945867488> [consulta: 14 abril 2011].

⁸⁹ Referencia del retrato: Associació Musical Granados-Marshall, “Alicia de Larrocha / Biografía”, imagen editada de: ‘Alicia de Larrocha, F. Mompou y Rosa Sabater’, <http://www.granados-marshall.com/img/alicia/17.htm> [consulta: 15 junio 2010].

⁹⁰ César López Rosell, “Vint-i-cinc anys sense Rosa Sabater”, *El Periódico de Catalunya*, citado en <http://www.classics.cat/noticies/detall?Id=7259> [consulta: 28 junio 2009]. Véase también: M. Valls, “Rosa Sabater era una pianista de proyección mundial”, *El País*, 29/11/1983, <http://www.elpais.com/articulo/cultura/Rosa/Sabater/era/pianista/proyeccion/mundial/elpepicul/19831129elpepicul/5/Tes> [consulta: 20 mayo 2010]. En el periódico *ABC* apareció una esquela en referencia a esta pianista: “Rosa Sabater ha fallecido el día 27 de noviembre de 1983...”, *ABC*, Madrid, 29/11/1983, p. 94.

Iberia de Albéniz»⁹¹. También, se ha publicado un disco dentro de la serie Grandes pianistas españoles del sello RTVE, con música de Granados⁹². Es posible escuchar en www.edu3.cat un programa homenaje a dicha pianista en catalán por el programa de radio “Vistes al mar”⁹³. También existe un reportaje, disponible en línea, que incluye comentarios de algunos músicos que conocieron a la pianista, entre ellos Jaume Comellas, Antoni Ros Marbà, Albert Nieto, Gonçal Comellas y Antoni Sàbat, a propósito del Homenaje que la Revista Musical Catalana y la Fundación del Orfeo Català-Palau de la Música organizaron en 2008 con motivo del 25 aniversario de su fallecimiento⁹⁴.

Su versión integral recibió una buena crítica en el periódico ABC, a continuación incluimos un extracto de ella:

Lo que importa es que el trabajo global de Rosa Sabater es óptimo, de primerísima clase. A su tradicional encanto en el fraseo, en el sonido lleno y suave, cálido y expresivo, se une, más que nunca, el primor de la ejecución. Rosa Sabater se nos ofrece aquí ya no sólo como una buena pianista de bonitas calidades, sino como una concertista dominadora cuya carrera en este empeño de abordar —y vencer— las «iberias» constituye una prueba decisiva en la que ha sabido triunfar⁹⁵.

Sergio Peña [Sergio Isaac Peña Salinas]



Retrato 12 Peña

Pianista mexicano. (Nuevo Laredo, Tamaulipas 05/11/1931 — 28/I/2010). Tomó clases con Ofelia García y continuó en la ciudad de México, primero en la Academia del Maestro José F. Velázquez y luego con Stella Contreras. Según Mauricio González de la Garza, autor de la biografía incluida en el libreto, el pianista recibió clases de Bernard Flavigny en París, de Bruno Seidelboffer en Viena y de Sigi Weissenberg en Madrid. También tomó un curso de piano en Londres con María Curzio. Realizó estudios en la Escuela de Música Juilliard de Nueva York con Beveridge Webster y Adele Marcus. Su debut como pianista profesional tuvo lugar en el

Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México interpretando el *Concierto en sol*

⁹¹ Marina Sánchez, “Sabater, Rosa”, DMEH, v. 9, p. 515.

⁹² En la página Web que promociona esa grabación aparece que la pianista nació en Barcelona el 9 de agosto de 1929, lo que parece ser un error, pues según el DMEH el 29 de dicho mes es el día de su nacimiento. Referencia de la primera fecha: RTVE Música, “Grandes pianistas españoles – vol. 1 Rosa Sabater”, Disponible en: <http://www.rtve.es/rne/sello/65193/index.htm> [consulta: 19 septiembre 2010].

⁹³ Jordi Maluquer; Manuel Capdevila, “Homenatge a Rosa Sabater. Convidats: Jordi Maluquer, Manuel Capdevila”, *Vistes al mar*, 2006 Disponible en: http://www.edu3.cat/Edu3tv/Fitxa?p_amb=4846&p_id=24802 [consulta: 17 septiembre 2010]. Al final del programa se escucha ‘El puerto’ interpretado por Sabater (pista proveniente de la reedición en LP publicada dentro de la serie Genios de la música española 15/16).

⁹⁴ El MP3 se puede acceder en el siguiente enlace: Pere Andreu Jarrod, “Homenatge a Rosa Sabater” [Disponible en línea], 25/11/2008, Blog de nit, <http://blogs.ccrtvi.com/blogdenit.php?itemid=17416> [consulta: 21 septiembre 2010].

⁹⁵ A. F. -C., “Rosa Sabater interpreta la *Iberia* albeniziana” [Discos], ABC, Madrid, 10/05/1969 (Blanco y negro), p. 98.

menor de Felix Mendelssohn con la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección de Eduard van Remortel. Al parecer ha sido el primer pianista mexicano en ejecutar el *Clave Bien Temperado y las Variaciones Goldberg* de Juan Sebastián Bach. Fue solista de las orquestas: Sinfónica Nacional, de la Universidad, del Estado de México y de Jalapa. Su versión de *Iberia* la registró cuando contaba con 66 años de edad⁹⁶.

En su disco de la integral de dicha obra se incluye *Navarra* con un final que compuso el propio pianista. También era autor de la música de algunas canciones, una de las más conocidas es ‘Polvo enamorado’. La Fundación Musical que lleva su nombre tenía como objetivo ayudar a jóvenes músicos de Nuevo León.

Esteban Sánchez [Herrero]



Retrato 13 Sánchez

Pianista y pedagogo español⁹⁷. (Orellana la Vieja, Badajoz, 26/IV/1934 — Orellana la Vieja, 3/II/1997). Inició sus estudios musicales con su tío-abuelo Joaquín Sánchez Ruiz quien era Maestro de Capilla y organista de la Catedral de Placencia, Cáceres. En 1947, a los 11 años de edad, se matriculó en el Real Conservatorio de Madrid, siendo su maestra de piano Julia Parody⁹⁸. A los 14 años obtiene el premio extraordinario de fin de carrera de piano y un primer premio de Música de Cámara. Durante ese tiempo gana el Premio Aduardo Aunós del Circulo de Bellas Artes y un año después el Premio Masaveu. Perfecciona sus estudios con

Alfred Cortot en París (1951) y en la Academia Santa Cecilia de Roma con Carlo Zecchi (1953). En 1954 dicha Academia le otorga el Premio de Virtuosismo, ese mismo año gana el primer premio del Concurso Internacional Alfredo Casella; en diciembre regresa a España e interpreta con la Orquesta Sinfónica Nacional el 4to

⁹⁶ La referencia del retrato es: Linda González, “Nuevo Laredo está de luto” [Fuente: *Periódico El mañana de Nuevo Laredo*], Blogspot Nuevo Laredo cultura viva, 2/2/2010, imagen: ‘Sergio Peña Salinas descanse en paz’ [Sergio Peña], <http://nuevolaredoculturaviva.blogspot.com/2010/02/nuevo-laredo-esta-de-luto.html> [consulta: 12 noviembre 2010]. En relación con su fecha de nacimiento: «El tenor [Alejandro Treviño] recordó el último cumpleaños del maestro Sergio Peña, celebrado el 5 de noviembre de 2009, pues allí el artista recibió en su casa a varios de sus amigos y familiares, además que los deleito con su música que transmite felicidad.» En: Israel Granger, “Su música sigue viva”, *El Mañana*, 31/1/2010, Nuevo Laredo (Tamaulipas, México), <http://www.elmanana.com.mx/notas.asp?id=163580> [consulta: 10 noviembre 2010]. En cuanto a su fallecimiento se sabe que: «víctima de una insuficiencia renal, falleció ayer por la tarde el pianista y compositor Sergio Isaac Peña Salinas [...]». En: Francisco Román Gutiérrez, “Muere de infarto pianista neolaredense Sergio Peña”, *Primera Hora*, 29/01/2010 - 09:48 PM Por Agencias, Nuevo Laredo, México, <http://www.primerahora.com.mx/index.php?n=33670&p=uh> [consulta: 10 noviembre 2010].

⁹⁷ Referencia del retrato: “Esteban Sánchez Herrero, pianista”, www.pueblosdeespana.org imagen: ‘00521835, enviada por Abel Martín el 29/04/2010’, <http://www.pueblos-espana.org/extremadura/badajoz/orellana+la+vieja/521835/> [consulta: 22 noviembre 2010].

⁹⁸ Julia Parody (1887-1973). Esta catedrática de piano del RCSMM fue alumna de José Tragó Arana (1956-1934), quien había estudiado en París con Georges Mathias, discípulo de Chopin.

Concierto de Beethoven bajo la dirección de su maestro Carlo Zecchi, a partir de ahí sus conciertos en el territorio nacional se multiplicaron y dieron lugar a críticas favorables. En 1960 obtiene una beca de la Fundación Juan March para difundir la música española fuera del país, dando lugar a presentaciones en Inglaterra e Italia.

La referencia más completa a este pianista aparece en el libro *El Genial Esteban Sánchez* de Antonio Baciero. En el tercer prólogo a dicho texto, Antonio Gallego comenta a propósito de la grabación de *Iberia*: «Fueron especialmente felices y cuidadas las grabaciones que hizo en Barcelona, entre 1968 y 1974, para una modesta casa discográfica, Ensayo, dirigida por un hombre sensible y clarividente, Antonio Armet: Grabó a Albéniz, con la Suite Iberia completa que había paseado por medio mundo, en 1969»⁹⁹. Un año después registra el *Concierto n.º 4* de Beethoven, que resulta ser el primer concierto de Beethoven por un artista español, grabado y producido en disco dentro de España. Baciero comenta que los discos capturan «un buen aunque pálido reflejo del arte de Esteban y deberían ser no sólo paladeados por su hermosura, sino objeto de atento estudio y análisis»¹⁰⁰. Estas grabaciones las realizaría en el punto culminante de su carrera como concertista, no obstante, su primera grabación se remonta a 1956, cuando registra los *Cuentos de España* de Joaquín Turina para el sello barcelonés Regal-Odeón¹⁰¹.

En 1978 decide regresar a su tierra natal, donde sería Profesor del Conservatorio de Música de Badajoz. Pocos años después, en 1983, ocuparía el puesto de Director del Conservatorio de Música de Mérida. A partir de esos años su carrera como virtuoso empieza a desaparecer en parte por el aislamiento geográfico que decidió vivir. A la enseñanza se dedicaría hasta el año de su muerte ocurrida en 1997. En dicho año le fue concedida la Medalla de Extremadura a título póstumo.

El intérprete dedicó algunos párrafos a *Iberia* que quedaron sin publicar entre sus archivos personales hasta que el libro de Baciero los sacó a la luz, a continuación transcribimos de dicho texto dos de ellos como muestra de lo que opinaba uno de los mejores intérpretes sobre esta obra de Albéniz:

La *Suite Iberia* es el testamento que Isaac Albéniz legó a lo que el más quiso: España. La *Suite Iberia* significa el más fiel trasunto llevado a la música del genio, lo sublime y el misterio del alma española; teoría y pensamiento del talante ibérico y espléndida conciencia de Isaac Albéniz se proyectan en esta obra definitiva y definitiva de la música hispana con rango universal, una de las más complejas, difíciles y trascendentales que se han escrito. La música de todos los tiempos suma y consume importantísimo capítulo con la *Suite Iberia* y, sobre todo ésta supone el necesario y providencial arranque de la escuela pianística española, inexistente hasta entonces, de la cual es autodidacta, creador y móvil absoluto Isaac Albéniz.

[...]

Es imposible tratar de glosar tan monumental obra en este sucinto comentario, harían falta muchísimas páginas para un análisis más normal que exhaustivo, siquiera las que hubo que emplear Isaac Albéniz para construir el enorme y caleidoscópico mosaico plagado de infinitos elementos y matices, abarcando con naturalidad asombrosa y sobrecogedora

⁹⁹ Antonio Baciero, *El genial Esteban Sánchez: recuerdos, reflexiones y documentos en torno al legendario pianista español del siglo XX*, Salamanca, Caja Duero, 2007, p. 24. Incluye una discografía que aparece en las páginas 313-316 y un interesante suplemento con un índice de las grabaciones de Radio Nacional de España, en las que participó Sánchez (pp. 425-457).

¹⁰⁰ A. Baciero, *El genial Esteban Sánchez...*, p. 24.

¹⁰¹ A. Baciero, *El genial Esteban Sánchez...*, p. 184.

desde un arabismo muy sentido y siempre latente en Albéniz, hasta en diversos y frecuentes momentos ciertos ribetes que anticipan las tendencias más vanguardistas. Albéniz pulsa y se recrea en toda clase de recursos con una maestría, audacia y generosidad increíbles, tirando a manos llenas ritmos, melodía y armonía, de forma abrumadora y única en la historia de la Música¹⁰².

El crítico Jeffrey J Lipscomb al comentar una reedición en CD de la *Iberia* de Sánchez para *Fanfare*, la considera superior a las versiones de Larrocha y Block, que son sus referencias particulares, lo deja claro al escribir: «Para mis oídos, su Albéniz simplemente borra a la competencia. En resumen, esto es interpretación de piano de lo más distinguida»¹⁰³. Por su parte, a propósito de un concierto dado por Sánchez en la Expo de Sevilla (1992), el crítico Manuel I. Ferrand señala una circunstancia relacionada con la versión integral de este intérprete, la cual estuvo sin reeditar por casi tres décadas. «Con Alicia de Larrocha, es el intérprete más perfecto que ha tenido la música española para piano (su grabación de la Suite Iberia, hoy legendaria, está ausente inexplicablemente de los catálogos fonográficos) [...]»¹⁰⁴. A ese respecto Justo Romero escribe: «en reiteradas ocasiones, Esteban Sánchez manifestó al autor la íntima y profunda ilusión que tenía por ver editados en disco compacto sus viejos discos de vinilo»¹⁰⁵. Sin embargo, el intérprete «no pudo ver reprocesados sus discos de vinilo en soporte de disco compacto»¹⁰⁶. En efecto la reedición llegaría en fecha inmediata posterior a su muerte. Romero finaliza este asunto escribiendo: «Como era de esperarse, la noticia de estas esperadísimas reediciones corrió como la pólvora y su *Iberia* cobró recobradas fuerzas, hasta el punto de convertirse en uno de los discos de música clásica más vendidos e imprescindible de cuantos se han producido en España»¹⁰⁷.

Por otro lado, algunos críticos no están tan convencidos de su versión de *Iberia*, léanse, por ejemplo, las palabras del crítico Lionel Salter:

Estas interpretaciones, sin embargo, a veces le hacen a uno percatarse del cargado lienzo de Albéniz, en el que Sánchez parece gastar una buena cantidad de esfuerzo, en los libros 3 y 4 el pianista tiende a sobre utilizar el pedal; introduce demasiados acentos agógicos y vive en detalles afectuosos que hacen peligrar la continuidad de la frase ("Triana" visiblemente sufre en este sentido), y la grabación hace sus pasajes bulliciosos más duros. No obstante, empieza a "Rondeña", con una elasticidad encantadora (aunque sin duda aplica demasiado rubato a la copla siguiente) y realiza el "Corpus Christi", con una frescura penetrante, su recitado "Polo" captura bien su melancolía. No demasiado exitoso es su "Lavapiés", el cual es algo convulso [...]»¹⁰⁸.

¹⁰² Esteban Sánchez, "La Suite «Iberia»" [manuscrito], en: A. Baciero, *El genial Esteban Sánchez...*, p. 173. Según Antonio Baciero estas líneas pertenecen a «páginas manuscritas en su archivo personal, muy probablemente nunca publicadas». *Idem*.

¹⁰³ Jeffrey J. Lipscomb, "Albéniz: 'Iberia,' 'Recuerdas de viaje,' 'España,' 'Seis hojas de álbum,' 'Suite española,' 'Piano Sonata No. 5.' Esteban Sánchez (pn) · BRILLIANT 92398 (3 CDs: 219:27)", *Fanfare: the magazine for serious collectors*, 29:2, Noviembre-Diciembre 2005.

¹⁰⁴ Manuel I. Ferrand, "Esteban Sánchez, la vuelta del gran maestro", ABC (Sevilla), 22/06/1992, p. 63. [ABC 92, diario de la Expo].

¹⁰⁵ J. Romero, *Isaac Albéniz...*, p. 235.

¹⁰⁶ J. Romero, *Isaac Albéniz...*, p. 235.

¹⁰⁷ J. Romero, *Isaac Albéniz...*, p. 235.

¹⁰⁸ Lionel Salter, "Awards 1998: Iberia, Esteban Sánchez pf, Ensayo CD" [en línea], [www.gramophone.co.uk](http://www.gramophone.co.uk/gramofilereview.asp?reviewID=9813065&mediaID=176384&issue=Reviewed%3A+Awards+1998) Disponible a través de suscripción en: <http://www.gramophone.co.uk/gramofilereview.asp?reviewID=9813065&mediaID=176384&issue=Reviewed%3A+Awards+1998> [consulta: 26 enero 2008].

O esta otra crítica de Daniel J. Rose para Amazon;

Esteban Sánchez ha dejado una grabación inspirada [...] de la suite Iberia (Brilliant Clásicos 92.398). Pero, de nuevo, su técnica es muy laboriosa en las secciones más difíciles, que el contenido temático se pierde por completo en su esfuerzo por dar todas las notas. Nos quedamos precisamente con bloques de sonido estrellados, donde Ciccolini también nos da una línea melódica (totalmente perdida con Sánchez) contra la cual se les puede apreciar¹⁰⁹.

Es pues necesario poner en la balanza todos estos comentarios y contrastarlos con la versión de Sánchez, para situar correctamente su versión integral, al tiempo de destacar las cualidades y aceptar los excesos de esta interpretación.

Michel Block



Retrato 14 Block

Pianista y profesor de piano belga¹¹⁰. (Amberes, Bélgica, 12/VI/1937 — Bloomington, Indiana, USA, 4/III/2003). De padres franceses, su familia se trasladó a México cuando él era un niño. Hizo su debut a la edad de 9 años¹¹¹. Realizó sus estudios iniciales en ese país para continuarlos después en la Escuela de música Juilliard de Nueva York. Entre sus alumnos en México se encuentra la pianista Silvia Navarrete. En 1962 gana el prestigioso concurso de piano Leventritt Award¹¹², lo que aparte de un premio en efectivo le permitió dar conciertos con importantes orquesta y directores. Entre los pianistas que también ganaron dicho premio se encuentran:

Van Cliburn, Malcolm Frager y Gary Graffman. De 1978 a 1997 forma parte del profesorado de piano en la Escuela de Música de la Universidad de Indiana, durante ese tiempo dio pocos recitales públicos. Block grabó música de

¹⁰⁹ Daniel J. Rose, "Clearly the finest Goyescas & Iberia ever recorded" [en línea], Shrewsbury (Massachusetts, US), September 6, 2005. En referencia a la grabación: *Iberia Albeniz (Artist), Ciccolini (Artist) / Format: Audio CD*, www.amazon.com Disponible en: http://www.amazon.com/dp/B00000DO2P/ref=asc_df_B00000DO2P1124550?creative=380333&creativeASIN=B00000DO2P&linkCode=asn&tag=bus-20 [consulta: 27 mayo 2010].

¹¹⁰ Referencia del retrato: World concert artist directory, "Michel Block, piano". Imagen tomada de la carátula del disco de vinilo "Michel Block, piano; Chopin mazurcas" incluido en dicho sitio <http://www.concertartist.info/IMCA/BLO001.html> [consulta: 24 agosto 2007].

¹¹¹ Maurice Hinson (ed.), *Antology of impressionistic piano music with performances practices* [Libro + DVD], [n.l.], Alfred Publishing Company, 2004, p.52. Por otro lado, El *Bulletin* del Institut français d'Amérique latine (México, 1945) en la página 197, y siguiente, menciona una presentación de Michel Block a los 7 años y medio.

¹¹² Block había participado en la edición de 1960 de dicho concurso. En esa ocasión a pesar de ser el favorito ganador en opinión del público, el jurado no otorgó ningún premio, Leonard Bernstein explicó que los pianistas no competían contra ello sino contra un estándar. Dos años después Block volvería y esta vez se llevaría el premio de manera rotunda. En la revista *Time* se puede leer se puede leer sobre este hecho. "Music: Coronation concert", *Time*, 25/5/1962, <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,896270,00.html> [consulta: 10 diciembre 2010].

Schumann, Chopin, Albéniz, Granados, Rachmáninov y Scriabin, para los sellos: EMI, Pathe Marconi, Pro-Piano y Deutsche Grammophon.

El usuario “tomdeacon” quien es un contribuidor habitual del grupo de noticias (*newgroup*) “rec.music.classical.recordings” comenta la publicación de esta versión integral de *Iberia* con las siguientes palabras:

¡Finalmente! *Iberia* de Michel Block en CD.

Remi Jacobs finalmente ha cedido a la presión y lanzado la versión lánguida, deliciosa y sensual de Michel Block de *Iberia* de Albéniz, la cual había estado reposando en los archivos de EMI por tres o cuatro décadas. Nunca antes editado en CD, ahora aparece en un combo ofertado a bajo precio, junto con obras de Falla y Granados por Soriano y Ciccolini. EMI 336139-2 es un set de 5 discos compactos a un precio de 26,29 euros. Esto es motivo de alegría, tanto para los amantes del estilo pianístico de Michel Block, quienes de hecho son afortunados de tener versiones para escoger como la de M.A. Hamelin, J. F. Heisser y las tres versiones de A. de Larrocha. No obstante, aún hay espacio para Block, cuya lectura es tan personal como ninguna lo ha sido¹¹³.

En la revista *Time* aparece un comentario publicitario que merece ser incluido aquí a propósito de la publicación de la grabación integral de *Iberia* de Block:

Albéniz: *Iberia* (completa); Navarra.

(Michel Block pianista, Connoisseur Society, 2 LPs)

Las orquestaciones brillantes de Enrique Fernández Arbós ayudaron a hacer de El Puerto, Triana y de las otras diez piezas de *Iberia*, popular dicha obra en todo el mundo. No obstante, como Alicia de Larrocha ha demostrado en los últimos años con tres grabaciones de la serie, la versión original para piano es tan atmosféricamente española como uno desearía y por tanto al final preferible. Hay una grabación [*Iberia* de Albéniz] que no sólo desafía la supremacía de Larrocha sino que la derroca. La manera de tocar de Block tiene una arrogancia desenfadada y un alcance poético que la Señora de Barcelona no puede igualar¹¹⁴.

Lamentablemente, a un momento en su carrera decidió que su vida del concertista implicaba una dicotomía entre la exigencia del arte musical y las exigencias del negocio musical. Esto en combinación con sus obligaciones como profesor de piano en la Universidad de Indiana, contribuyeron a que su fulgurante

¹¹³ Tom Deacon, “Finally! Michel Block's *Iberia* on CD”, publicado en el newsgroup *rec.music.classical.recordings*, 2 Diciembre 2005 15:41:05 -0800. Texto original:

«Finally! Michel Block's *Iberia* on CD. From: "tomdeacon" <tomdedeacon@xxxxxxxx> Date: 2 Dec 2005 15:41:05 -0800. Remi Jacobs has finally given in to pressure and released Michel Block's langorous, lucious, sultry reading of Albeniz *Iberia* which has been sitting in the EMI archives for three or four decades. Never before released on CD, it now appears in a super bargain box along with other Spanish stuff by De Falla and Granados with Soriano and Ciccolini.

EMI 336139-2, a 5 CD boxed set priced at Euro 26.29. This is cause for rejoicing, both for lovers of Michel Block's very special brand of pianism and for lovers of *Iberia* itself, who are actually spoiled for choice these days, what with MAH, JH, as well as three versions by AdL herself. But there is still room for Block, whose reading is as personal as any ever made. TD».

¹¹⁴ “Music: Classic and Choice” [en línea], *Time Magazine*, 23 mayo 1977. Disponible en: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,911991,00.html> [consulta: 27 enero 2010]. Texto original: «Albeniz: *Iberia* (complete); Navarra. (Michel Block pianist, Connoisseur Society; 2 LPs.) Enrique Fernandez Arbos' glittering orchestrations helped make El Puerto, Triana and the ten other pieces in *Iberia* popular throughout the world. But, as Alicia de Larrocha has proved over the years in three recordings of the suite, the piano originals are as atmospherically Spanish as one could wish and, in the end, preferable. Here is a recording by the French American Michel Block that not only challenges De Larrocha's supremacy, but topples it. Block's playing has an earthy swagger and poetic sweep that the lady from Barcelona cannot match».

carrera inicial se perdiera con el paso de los años, con esporádicas presentaciones públicas. Es posible que, en el caso de este pianista, sus grabaciones son lo que permitirá conocer que tan ciertas fueron sus cualidades como intérprete.

Elsa Puppulo



Retrato 15 Puppulo

Pianista y pedagoga argentina¹¹⁵. San Miguel, Argentina, 17/VIII/1938. Inició sus estudios en la Ciudad de Bolívar. Estudio en el Conservatorio Nacional Carlos López Buchardo¹¹⁶, de donde se graduó con medalla de oro. Recibió instrucción de Jorge Fanelli, Juan Francisco Giacobbe y Alberto Ginastera. En Francia tomó clases con Ives Naty en Italia con Guido Agosti. Su carrera internacional empezó en 1974. Entre las salas de conciertos donde la pianista ha ofrecido conciertos y recitales figuran las siguientes: Teatro Colón (Buenos Aires), Wigmore Hall (Londres), Sala Verdi (Milán), Fundación Chopin (Varsovia), Palacio de Bellas Artes (México)

Teatro Municipal (Río de Janeiro) y Teatro Solis (Montevideo). Imparte una Cátedra de piano en el Departamento de Artes Musicales y Sonoras del Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA).

En 2002 realizó la grabación de los 24 estudios de Chopin en dos sesiones programadas en el Teatro Colón. El DVD incluye una clase maestra sobre la manera de interpretar dicha obra. En 2010 recibió un premio a su trayectoria otorgado por la Asociación de Críticos Musicales.

Esteban Sacchi da un resumen de sus grabaciones: «En su vasto repertorio figuran las *Variaciones Goldberg* de Bach, las *33 variaciones sobre un vals de Diabelli* de Beethoven, los *Estudios* completos de Chopin, la *Suite Iberia* de Albéniz (grabada para el Club Internacional del Disco) y los más importantes conciertos para piano y orquesta, destacándose en la interpretación de los números 2, 3, y 4 de Rachmáninov, 1 y 2 de Brahms y 2 de Bartók. Asimismo, obras de autores argentinos, tanto de la línea nacionalista como vanguardista, integran sus programas»¹¹⁷. En su sitio Web personal se pueden escuchar dos extractos de 'Jerez' y 'Triana', además de estar disponible su repertorio, algunas críticas y varias fotografías de sus conciertos¹¹⁸.

¹¹⁵ Referencia del retrato: Elsa Puppulo (int.), "Elsa Puppulo Ludwig Van Beethoven 33 Variaciones sobre un Vals de Diabelli", [www.youtube.com](http://www.youtube.com/watch?v=HPxvH5lJe38) video subido por Varnijua el 14/01/2011. Imagen: tomada del fotograma del video y editada de manera posterior, <http://www.youtube.com/watch?v=HPxvH5lJe38> [consulta: 13 enero 2011].

¹¹⁶ En la actualidad dicha institución lleva el nombre de Departamento de Artes Musicales y Sonoras perteneciente al Instituto Universitario Nacional del Arte, en Buenos Aires (IUNA).

¹¹⁷ Esteban Sacchi, "Puppulo, Elsa", DMEH, v. 8, p. 1020.

¹¹⁸ www.elsapuppulo.com.ar.

Ricardo Requejo [Retegui]



Retrato 16 Requejo

Pianista español¹¹⁹. Irún, Guipúzcoa, 10-VI-1938¹²⁰. Empezó su carrera musical tocando el oboe en la Banda de Irún a la edad de 12 años, aunque rápido cambió al piano¹²¹. Realizó sus estudios en el Conservatorio de San Sebastián con José María Iraola y Francisco Escudero, obteniendo un primer premio de piano en 1954¹²². Continúa en el Conservatorio de París bajo la guía de Vlado Perlemuter y gana un primer premio de piano y una primera medalla en lectura a primera vista y bajo cifrado. Entre 1959 y 1962 recibe clases de Alicia de Larrocha dentro de los cursos de Santiago de Compostela¹²³. En el Conservatorio de Ginebra sigue su perfeccionamiento con Louis Hildbrand, consiguiendo el Primer Premio de Virtuosisimo con distinción por unanimidad. Por último, completó su formación en música de cámara con Helena Costa (Portugal) y Sandor Vegh (Düsseldorf, Alemania). En Hamburgo fue profesor asistente de Conrad Hansen. Gana el Primer Premio en el Concurso Internacional “Luis Costa”. Desde 1974, vive en San Sebastián y Madrid desempeñando una intensa labor docente. Es miembro de la Real Sociedad Vascongada. En 1988 fue invitado a China para impartir clases magistrales y dar un concierto en la Academia Nacional de Música de Pekín. En febrero de 1992, presentó en el Auditorio Nacional de Madrid el *Concierto para piano y orquesta* de Isaac Albéniz¹²⁴. En la actualidad es Profesor Titular de Piano en el Centro Superior de Música del País Vasco (Musikene).

En cuanto a su carrera discográfica, el pianista menciona que ocasionalmente ofreció recitales en Alemania y explica:

Fue en uno de mis conciertos cuando conocí a Marguerite Dütschler, la directora del sello Claves. Tras oírme tocar una sonata de Beethoven, se acercó a mi camerino para proponerme la grabación de lo que sería mi primer CD, con la *Sonata para cello y piano*, de Grieg, con Claud Starck y la *Sonata op. 65* de Chopin¹²⁵.

Acerca de la grabación de la obra de Albéniz, el pianista comenta:

[...] empecé a trabajar nada menos que en la grabación de *Iberia*. Cuando la Sra. Dütschler me hizo el ofrecimiento, le contesté que grabar *Iberia* eran palabras mayores, máxime conociendo la inmensa grabación de D.^a Alicia. Suponía muchísimo trabajo,

¹¹⁹ Referencia del retrato: Euskomedia. Kultura Topagunea, “Ricardo Requejo Retegui”, imagen: ‘40046401’, http://www.euskomedia.org/galeria/A_43479 [consulta: 15 noviembre 2010].

¹²⁰ A. Pâris, *Diccionario de intérpretes...*, p. 542.

¹²¹ María José Atienza, “Ricardo Requejo: «El concierto con el Ametsa es un reencuentro con los chavales que fuimos hace 50 años»”, <http://www.diariovasco.com/20071108/bidasoa/concierto-ametsa-reencuentro-chavales-20071108.html> [consulta: 1 mayo 2010].

¹²² A. Pâris, *Diccionario de intérpretes...*, p. 543.

¹²³ Elena Trujillo Hervás. “Ricardo Requejo: un pianista con la sensibilidad a flor de piel”, *Ritmo*, nº 78, 2000, p. 109.

¹²⁴ Guillermo Roncero Muñoz, “Ricardo Requejo”, <http://guillermoroncero.blogspot.com/2006/12/ricardo-requejo.html> [consulta: 1 mayo 2010].

¹²⁵ E. Trujillo Hervás. “Ricardo Requejo...”, p. 108.

meterme en manuscritos, registros que ya existían... Creí que no iba a ser capaz de hacerlo y, no sólo obtuve magníficas críticas, sino que es una producción de referencia, junto a la de Alicia, Esteban Sánchez o Rafael Orozco...¹²⁶.

En efecto, las críticas son positivas acerca de este registro como podemos observar en la lectura de un par de ellas que incluimos a continuación: en 1987 Enrique Franco escribe: «su *Iberia*, grabada en discos Clave, de Suiza, cuenta entre las más interesantes que pueden escucharse, y, si cabe, la polémica en torno a la interpretación es, precisamente, por la imaginación y la creatividad del pianista»¹²⁷. Para José Ramón Ripoll la *Iberia* de Requejo «se trata de una inteligente y personalísima versión, llena de matices poéticos y guiños contemporáneos»¹²⁸. Dicho registro discográfico recibió además el Diapasón de Oro.

Martin Jones



Retrato 17 Jones

Pianista inglés¹²⁹. Witney, 4-II-1940. Estudió en la Real Academia de Música de Londres con Guido Agosti¹³⁰ y Guy Jonson. 1968 es un año importante para este pianista ya que recibe el *Dame Myra Hess Award* y realiza su debut tanto en el Queen Elizabeth Hall de Londres y en el Carnegie Hall de Nueva York. Es un pianista con una importante presencia en los medios debido a sus grabaciones, participaciones en radio y televisión, ha sido solista de las principales orquestas inglesas y es un invitado regular de la BBC Radio3.

De 1971 a 1988 fue pianista en residencia de la Cardiff University. Es profesor en la Escuela de Música y Drama Gildhall. Jones ha grabado en exclusividad para Nimbus Records y «[...] su discografía incluye ciclos completos de Brahms, Mendelssohn, Debussy, Grainger, Szymanowski y Stravinsky, además de las sonatas para piano de Alan Hoddinott. Un pianista de un refinamiento y facilidad excepcionales, el también ha grabado mucho del repertorio español, incluyendo obras de Falla, Albéniz, Granados, Turina y Mompou»¹³¹. En efecto, ha registrado dos sets de 4 y

¹²⁶ E. Trujillo Hervás. "Ricardo Requejo...", p. 108. Los puntos suspensivos (sin corchetes) son de la cita original.

¹²⁷ Enrique Franco, "El gran Albéniz de Ricardo Requejo", Crítica: música clásica, *El País*, 12/06/1987, http://www.elpais.com/articulo/cultura/ALBENIZ/ISAAC/gran/Albeniz/Ricardo/Requejo/elpepicul/19870612elpepicul_12/Tes?print=1 [consulta: 15 noviembre 2010].

¹²⁸ José Ramón Ripoll, Interpretar a Albéniz: algunas sugerencias discográficas, Disponible en Centro Virtual Cervantes, <http://cvc.cervantes.es/actcult/albeniz/interpretar.htm> [última consulta: 27 enero 2010].

¹²⁹ Referencia del retrato: Owen White Management, "Martin Jones – pianist", www.owenwhitemanagement.com, Malcolm Crowthers, imagen: '132_MartinJonesPhoto'. http://www.owenwhitemanagement.com/view_image/132_MartinJonesPhoto.jpg [consulta: 22 noviembre 2010].

¹³⁰ Guido Agosti (1901-1989) pianista y pedagogo italiano que estudió con Ferruccio Busoni, Bruno Mugellini and Filippo Ivaldi.

¹³¹ Bryce Morrison, "Jones, Martin" *New Grove*, v. 13, p. 195.

5 discos compactos cada uno. El primer volumen (NI 5595/8) contiene música de Granados y Albéniz y el segundo (NI 5619/23) música de Turina, Falla y Mompou. A través del sitio Web del sello discográfico se puede conocer más acerca de su copiosa discografía y en su página Web personal es posible acceder a su biografía y una resumida discografía¹³².

En *Classic Today*, Jed Distler da la siguiente crítica al primer set conteniendo *Iberia*:

Cualquier pianista que aspire a enfrentarse a los formidables retos esparcidos por Goyescas de Granados e *Iberia* de Albéniz, invariablemente, se enfrenta a la comparación con Alicia de Larrocha. No sólo Martin Jones destaca en esta música y en las diversas obras cortas por estos maestros españoles, sino que además hace suya esta música. Da un sentido de continuidad a las enredadas texturas, navegando el argumento melódico como un marinero experimentado en medio de una atmosférica pero potencialmente peligrosa tormenta. El sonido pulido de Nimbus, si bien no es para todos los gustos, es adecuado para este repertorio. Al precio ofertado esta colección es una ganga¹³³.

Para la revista *Gramophone*, Bryce Morrison escribe con respecto a la versión de Jones: «Es una distinguida alternativa a las más vibrantes y exuberantes versiones de Larrocha y Rafael Orozco (Audivis/1992)»¹³⁴.

Blanca Uribe [Espitia]



Retrato 18 Uribe

Pianista y pedagoga colombiana¹³⁵. Bogotá, 22/IV/1940. Proviene de una familia de músicos profesionales. A los 11 años realizó su primera presentación pública con la Orquesta Sinfónica de Colombia. En Viena estudió con Richard Hauser en la Academia de Música y Arte Dramático y en Nueva York con Rosina Lhevinne y Martin Canin en la Escuela de Música Juilliard. Dentro de su repertorio tiene el ciclo de las 32 *Sonatas* de Beethoven e *Iberia* de Albéniz, ha dado varias integrales de estos ciclos. Por ejemplo, presentó la integral de Sonatas en 1977 y 1986 en Bogotá y Medellín, algo sin precedentes en el panorama musical colombiano.

Asimismo, en 1999 lo repitió en Nueva York. También ha tocado el ciclo de los 5

¹³² El Sitio Web de Nimbus Records es: <http://www.wyastone.co.uk/nrl/index.html> y la página Web de Martin Jones es: <http://web.mac.com/martinjonesmusic/iWeb/MJones/Home.html> [consulta: 12 noviembre 2010].

¹³³ Jed Distler, *Spanish piano music v I. Enrique Granados, Isaac Albéniz. Martin Jones (piano). Nimbus- 5595/8(CD). Reference Recording - Alicia de Larrocha (Decca)*, review N° 229, disponible en línea (original en inglés) en: <http://www.classicstoday.com/review.asp?ReviewNum=229> [consulta: 9 Noviembre 2007].

¹³⁴ Bryce Morrison, "Albéniz; Granados. Martin Jones pf. Nimbus CD NI5595/8 (296 minutes: DDD)", www.gramophone.co.uk, 5/2005, Disponible en: <http://www.gramophone.co.uk/gramofile/review.asp?reviewID=200213929&mediaID=179934&issue=Reviewed%3A+Gramophone+5%2F2005> [consulta: 30 octubre 2007]. La consulta requiere una suscripción.

¹³⁵ Referencia del retrato: Blanca Uribe, "Blanca Uribe: mis fotos", www.myspace.com imagen: 'm'. http://www.myspace.com/blancauribe/photos/albums/mis-fotos/713922#mssrc=SitesPhotos_SP_AlbumCover_ViewAlbum [consulta: 10 abril 2010].

Conciertos para Piano de Beethoven con la Orquesta Filarmónica de Bogotá y con la Orquesta Sinfónica de Colombia. De 1969 a 2005 fue profesora en el Departamento de Música del College Vassar (Nueva York). Es una artista Steinway¹³⁶. Ella recibió un primer premio en el Concurso de Piano de Orense¹³⁷ y el tercer lugar en el Second Van Cliburn International Piano Competition (1966)¹³⁸.

Además de Albéniz, Uribe ha realizado el registro de las *Danzas Fantásticas* de Joaquín Turina. Igualmente «ha grabado discos con obras de los compositores colombianos Antonio María Valencia y Emilio Murillo, del norteamericano Richard Wilson [...]»¹³⁹. Asimismo, han tenido éxito sus registros en disco compacto del «Concierto No. 1 para piano del compositor norteamericano Richard Wilson (con la Orquesta Pro-Arte de Boston bajo la dirección de Leon Botstein), de obras para dos pianos con el pianista Harold Martina, y de las Sonatas Op. 106, Hammerklavier y Op. 110 de Beethoven. También ha grabado con la Orquesta de la Radio de Berlín para las emisoras alemanas RIAs»¹⁴⁰.

En 2007 interpretó la integral de *Iberia* en la XXII edición del Festival Isaac Albéniz, dedicado al compositor en su ciudad natal Camprodón, en dicha ocasión recibió la V Medalla Albéniz de Camprodón como constancia de su interpretación integral y su labor de difusión¹⁴¹.



Blanca Uribe created an event.



Blanca Uribe performs ALBÉNIZ's Suite Iberia at Carnegie Hall

Monday, June 2, 2008 at 8:00pm

Carnegie Hall: Weill Recital Hall, New York, NY



April 24, 2008 at 5:27pm · Share

Ilustración A-1 Concierto de Blanca Uribe anunciado en Facebook

¹³⁶ <http://www.steinway.com/artists/solo/u>

¹³⁷ Para mayor información véase: A. F.-C., “Música. María Luisa López Vito y Blanca Uribe, primeros premios en el Concurso de Piano de Orense”, *ABC*, Madrid. 27/9/1967, p. 88.

¹³⁸ VanCliburnFoundation, “Past Winters”, http://www.cliburn.org/index.php?page=past_winners [consulta: 14 abril 2010].

¹³⁹ Hualmar de Greiff, “Uribe Espitia, Blanca”, *DMEH*, v. 10, p. 583.

¹⁴⁰ Prensa BLAA, “La Suite Iberia de Albéniz con Blanca Uribe en la BLAA” [en línea], 20 noviembre 2006, www.estereofonica.com Disponible en: <http://www.estereofonica.com/la-suite-iberia-de-albeniz-con-blanca-uribe-en-la-blaa/> [consulta: 22 noviembre 2007].

¹⁴¹ También tocaría *Iberia* completa en el Festival internacional de piano de Gijón el 16 de agosto de 2007. La prensa recoge el anuncio del Festival y la siguiente frase del entrevistado sorprende: «El director musical del encuentro y titular de la Orquesta Sinfónica de Gijón [Oliver Díaz] destacó la calidad de Blanca Uribe, “la primera pianista que grabó la ‘Suite Iberia’, antes incluso que Alicia de Larrocha»». En: Lara Díaz, “Blanca Uribe abre el jueves en la Laboral el Festival internacional de piano”, www.lne.es [Noticias Sociedad y Cultura], 14 agosto 2007, http://www.lne.es/secciones/noticia.jsp?pRef=1729_46_548295_Sociedad_y_Cultura-Blanca-Uribe-abre-jueves-Laboral-Festival-internacional-piano [consulta: 16 septiembre 2007]. Tal afirmación resulta bastante extraña tomando en cuenta que Larrocha realizó su primera integral a mediados de la década de 1950, cuando Uribe sólo contaba con menos de 18 años de edad y sabiendo que la versión de Uribe fue publicada en 1976.

El 2 de junio de 2008 interpretó la integral de *Iberia* en el Carnegie Hall. Es llamativo que la pianista anunciara el evento en Facebook unos meses antes¹⁴² (véase la ilustración 3-1).

En la edición del 4 de junio de 2008 del periódico *New York Times* se puede leer la crítica del concierto¹⁴³. Uribe ofreció con anterioridad la integral en NY, en 1991, aunque en aquella ocasión lo hizo en el centro cultural 92nd Street Y¹⁴⁴. Así podríamos seguir enumerando sus versiones integrales en vivo, sin embargo, preferimos decir que con ellos ha contribuido a la difusión de esta obra en América. Por último mencionar que en el sitio Web www.myspace.com se puede escuchar interpretada por esta pianista la primera pieza de *Iberia*, 'Evocación', en el siguiente enlace: <http://www.myspace.com/blancauribe>.

Uribe lleva muchos años promoviendo *Iberia* como muestra de ello incluimos a continuación una crítica a una temprana interpretación integral de dicha obra:

Ha correspondido el turno en los «Lunes de Radio Nacional de España» a Blanca Uribe, pianista de múltiples galardones («Van Cliburn», «Tschaikowski», «Orense» ...) que ha puesto su arte, aplaudido con calor en la Sala Fénix, al servicio de la monumental colección albeniziana que integran los cuatro cuadernos de la «Suite Iberia». Quede constancia de la celebración y el éxito¹⁴⁵.

Este concierto se realizó en 1974, alrededor de un par de años antes de que grabara su registro integral. En ese sentido, la pianista se ha pronunciado sobre lo que significa *Iberia* y lo que representa interpretarla completa:

La *Suite Iberia* es un monumento por la belleza de sus temas, su complejidad armónica y la dificultad técnica la cual radica no sólo en la velocidad sino en la complejidad de sus múltiples acordes y armonías. Es difícil controlar el pedal, la sonoridad, mantener la concentración y conservarse físicamente fresco a pesar de que uno ya va cansado y sabe que las piezas se hacen más largas y difíciles a medida que avanza la obra¹⁴⁶.

Es llamativo que, por un lado, se puedan encontrar críticas y comentarios en periódicos así como en la red acerca de sus conciertos y clases impartidas sobre *Iberia*, mientras que por otro, sin embargo, no existan críticas ni reseñas sobre su versión integral. En ese sentido, Justo Romero quizá tiene razón cuando escribe: «La brillante pianista bogotana Blanca Uribe firmó en 1976 una resplandeciente

¹⁴² Su perfil público se puede acceder en el enlace <http://www.facebook.com/pages/Blanca-Urbe/11458619443> [consulta: 25 julio 2009].

¹⁴³ Vivien Schweitzer, "Music review: sun, sherry, castanets: musical postcards from spain", *The New York Times*, 4/5/2008, disponible en: http://www.nytimes.com/2008/06/04/arts/music/04blan.html?_r=1&scp=1&sq=Blanca%20Uribe&st=cse [consulta: 20 mayo 2010].

¹⁴⁴ La crítica de ese concierto se puede acceder en: Allan Kozinn, "Review/Music; Colombian pianist's Iberia", *The New York Times*, 11/2/1991, disponible en: <http://www.nytimes.com/1991/02/11/arts/review-music-colombian-pianist-s-iberia.html?scp=5&sq=Blanca%20Uribe&st=cse> [consulta: 19 mayo 2010].

¹⁴⁵ F-C., "Blanca Uribe en los «Lunes de Radio Nacional»", *ABC*, Madrid, 27/4/1974. p. 90. Con respecto al concurso de piano Tschaikowski no hemos encontrado referencia alguna de que Uribe haya ganado alguno de los primeros premios al revisar la lista de ganadores de las primeras cinco ediciones, detalladas en el sitio Web de dicha competencia. Tchaikovsky Competition, "History of the International Tchaikovsky Competition" [en línea], Disponible en: <http://www.tchaikovsky-competition.com/en/history> [consulta: 20 abril 2010].

¹⁴⁶ S. Gaviria; S. Valencia, "Blanca Uribe...", pp. 16-17.

grabación escasamente difundida a pesar de sus considerables méritos. En España fue fatalmente editada y distribuida por Dial Discos»¹⁴⁷.

Francisco Aybar



Retrato 19 Aybar

Pianista dominicano nacionalizado americano¹⁴⁸ nacido en 1941. Realizó su posgrado en música en la Manhattan School of Music de Nueva York¹⁴⁹. Entre sus maestros de piano aparecen los nombres de Dora Zaslavsky, Clarence Adler y Llona Cabos. Hizo su debut en el Carnegie Hall en 1969, poco después se integró como artista afiliado a la Universidad de Denver, Colorado. Desde entonces ha dado varios recitales en los principales recintos de Nueva York como Carnegie Hall, Town Hall, New York Cultural Center y Alice Tully Hall.

En 1971 recibió el premio “Martha Baird Rockefeller Fund for Music”, ese mismo año realizó su debut europeo con recitales en Berlín, Viena, Ámsterdam, Oslo y Londres. El 21 de junio de 1973 ofreció la integral de *Iberia* en el Queen Elizabeth Hall de Londres. Transcribimos a continuación la crítica de dicho recital de 1973:

Fue un placer inusual escuchar las 12 piezas que Albéniz incluyó en *Iberia* interpretadas con un sonido hermoso constante por el joven dominicano Francisco Aybar en el Queen Elizabeth Hall anoche. Desde la inicial ‘Evocación’ mostró su maestría en el legato y su habilidad para desarrollar las melodías junto a sus acompañamientos con un balance perfecto. Su completa comprensión del género [musical] y su natural afinidad con los calientes y lánguidos ritmos andaluces mostraron al Sr. Aybar como un intérprete altamente evocativo de ‘Jerez’ y ‘Almería’¹⁵⁰.

Una crítica firmada por Raymond Ericson sugiere que el pianista es sensible al preocuparse por exponer una interpretación estéticamente agradable:

A pesar de sus capacidades como virtuoso, se podría decir que según lo escuchado es un poeta y un lírico. Tres piezas de *Iberia* fueron interpretadas con su color y su textura

¹⁴⁷ J. Romero, *Isaac Albéniz...*, p. 232.

¹⁴⁸ Referencia del retrato: Jkd36, “Albeniz: Iberia - Francisco Aybar (Stereo/Quad 2-LPs)”, www.ebay.com Scottsdale, Arizona, imagen: ‘Aybar_Iberia_LP_I’ extracto tomado de la fotografía de la carátula del álbum y modificado posteriormente a blanco y negro. http://cgi.ebay.com/Albeniz-Iberia-Francisco-Aybar-Stereo-Quad-2-LPs-/270503678236?pt=Music_on_Vinyl [consulta: 13 agosto 2010].

¹⁴⁹ También tiene un grado en psicología otorgado por la Fordham University.

¹⁵⁰ Esta crítica es incluida junto con otras dos en el álbum de vinilo que contiene la versión integral de este pianista. La referencia de la crítica es la siguiente: *Daily Telegraph*, London, 22/6/1973. Posible autor: D.A.W.M.

melódica en mente, así como su complejidad rítmica. Ellas fueron hermosamente atmosféricas con encantadores pasajes tranquilos¹⁵¹.

Valentina Díaz-Frénot



Retrato 20 Díaz-Frénot

Pianista argentina¹⁵². Nació en Córdoba en 1944 y empezó a tocar el piano a los cinco años. Realizó sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música Carlos López Buchardo de Buenos Aires, alumna de Roberto Caamaño. En 1964 participó en los Cursos de Compostela, en donde conoció a Alicia de Larrocha. También estudió con Madga Tagliaferro, Marcelle Heuclin y Vlado Perlemuter en París. Ganadora del primer premio y de la Beca de Música para los asistir a los cursos de Compostela de la XV edición del Premio “Jaén” de piano (1971)¹⁵³. Ofreció la Integral de *Iberia* en la Sala Cortot. Ha sido miembro del Consejo Internacional de la Música de la UNESCO. Ha participado en radio, televisión y en salas de conciertos de Argentina, Bolivia, Paraguay, España, Francia, Italia, Suiza, Alemania, Yemen y Chile. Ha grabado composiciones para piano de autores paraguayos contemporáneos. En 1991 «afrontó el gran desafío de interpretar en forma integral la Suite *Iberia* de Albéniz en la Sala Cortot de París»¹⁵⁴. En 2009 realizó la grabación de un disco compacto con música de Ravel y Debussy. En mayo de ese año participó en un concierto homenaje a Albéniz en París. En su página Web se puede encontrar mayor información sobre ella: www.valentinadiaz-frenot.com

Acerca de su grabación integral de *Iberia* incluimos una bitácora de su presentación en distintos puntos de América del Sur:

En 2005 hizo la presentación del CD doble Suite *Iberia* -Navarra de Isaac Albéniz grabado en la Siemensvilla en Berlín. El CD fue presentado en septiembre 2006 en el Teatro San Martín de la ciudad de San Miguel de Tucumán, Argentina; en marzo 2007 en el Centro Cultural de España Juan de Salazar, en Asunción, Paraguay, y en abril 2007, en el Auditorio Amijai, en Buenos Aires, Argentina¹⁵⁵.

¹⁵¹ La cita es el extracto referido a *Iberia* incluido en la contraportada del álbum. Referencia: Raymond Ericson, “Lyricism at piano displayed by Aybar”, *The New York Times*, New York, 13/11/1971, p.23.

¹⁵² Referencia del retrato: Embajada Argentina en Paraguay, “La Embajada Argentina presenta el concierto de Valentina Díaz-Frénot”, www.embajada-argentina.org.py Cultura, 17/03/2010, imagen: extracto tomado de la fotografía incluida en dicha página ‘foto_1_-_partitura_sobre_piano’, que ha sido recortada y modificada a blanco y negro. <http://www.embajada-argentina.org.py/V2/2010/03/la-embajada-argentina-presenta-el-concierto-de-valentina-diaz-frenot> [consulta: 15 noviembre 2010].

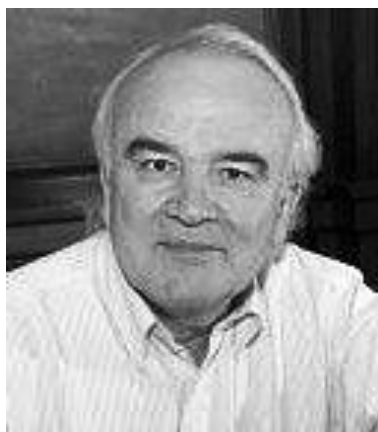
¹⁵³ También fungió como miembro del jurado de dicho concurso de piano en la edición XXVII. “Premio Jaén de piano”, ABC (Madrid, espectáculos), 15/11/1983, p. 72.

¹⁵⁴ “Valentina Díaz-Frénot” [folleto], en: Valentina Díaz-Frénot (int.), *Isaac Albéniz (1860-1909): Suite Iberia, Navarra* [CD] Berlín, [sin número de cat.], Valentina R. Díaz-Frénot © 2005. Argentina, Discográfica Pretal (distrib.).

¹⁵⁵ ALAPP Argentina, “Valentina Díaz-Frénot. Recital de la notable pianista argentina”, Asociación Latinoamericana de Pianistas Pedagogos. Afiliada a EPTA (European Piano Teachers

En la Web de la estación parisiense de ‘radio rfi español’ existe disponible una entrevista realizada por Jordi Batallé a la pianista en donde, además de poder escuchar en voz de la pianista anécdotas biográficas de su carrera como pianista, se incluyen un extracto de ‘El puerto’ y una interpretación de ‘Scarbo’ de *Gaspard de la Nuit* de Ravel¹⁵⁶.

Guillermo González [Hernández]



Retrato 21 González

Pianista y pedagogo español¹⁵⁷. Tejina, Tenerife, 1945. Empezó sus estudios en el Conservatorio de Santa Cruz de Tenerife y los continúa en el Real Conservatorio de Madrid bajo la supervisión de José Cubiles. Su fase de perfeccionamiento pianístico la realizó en el Conservatorio de París y en la *Schola Cantorum*, recibiendo consejo de Vlado Perlemuter, Jean Paul Seville y Suzanne Roche. Aparte de su labor como intérprete ha realizado la edición de la música de Teobaldo Power y la edición tripartita de *Iberia* de Albéniz. Su primer disco sobre la música de Power recibió el Premio Nacional del Disco en 1980. Su labor como intérprete le ha llevado a visitar: Alemania,

Australia, Austria, Francia, China, Unión Soviética, Estados Unidos, República Checa, Rumania, Eslovaquia, Bruselas, Suiza y numerosos países latinoamericanos. Desde 1990 preside el Concurso Internacional de piano de Jaén, que le ha concedido la Medalla de Oro por su labor. Es miembro de la Real Academia de Bellas Artes de Tenerife, Granada y Cádiz. Es Doctor Honoris Causa por la Universidad de Granada.

Catedrático de piano del Real Conservatorio de Madrid por 36 años, desde 1974 hasta hace un par de años cuando se retiró. También ha tenido esa misma posición en el Conservatorio de Málaga y fue director del Conservatorio de Segovia desde su fundación hasta 1984. Su labor fuera de España se concentra en la actualidad en dos proyectos: el proyecto *Pengyou* que busca llevar la música española a China y el proyecto “Aula viva de música española” coordinado con la Kean University con la intención de incrementar el interés de los estudiantes americanos en la música española.

En 1996, realizó la grabación en directo de *Iberia* de Albéniz desde la Fundación Juan March, en Madrid, para la Unión Europea de Radio, con difusión en Europa y Canadá¹⁵⁸. En la actualidad se encuentra grabando la obra completa

Association), <http://alappargentina.blogspot.com/2009/05/valentina-diaz-frenot.html> [consulta: 20 noviembre 2010].

¹⁵⁶ Jordi Batallé, “Valentina Díaz Frénót: en torno al piano”, Programa de radio “Cultura al día”, entrevista grabada, disponible en línea y como podcast. <http://www.espanol.rfi.fr/cultura/20101011-valentina-diaz-frenot-en-torno-al-piano> [consulta: 11 enero 2011].

¹⁵⁷ Referencia del retrato: Domingo Delgado, “Magistral interpretación de *Iberia*, de Albéniz, en el auditorio murciano”, *Gaceta de Levante*, 24/11/2009 [edición digital]. imagen: extracto tomado de la fotografía incluida en dicha página que ha sido recortada y modificada a blanco y negro [‘Guillermo González pianista’], http://gacetadelevante.blogspot.com/2009/11/01_archive.html [consulta: 21 julio 2010].

¹⁵⁸ M^a Encina Cortizo, “González Hernández, Guillermo”, DMEH, v. 5, p. 773.

para piano de Albéniz para el sello Naxos, con cuatro discos publicados. El 19 de agosto de 2008 ofreció un recital en el Teatro Nacional de China, dentro de la programación de los Juegos Olímpicos, en el que incluyó varios fragmentos de *Iberia*. Es de destacar que la Shanghai Music Publishing House publicó una edición adaptada de la edición de dicha obra realizada por González en 1998, además de una reedición de la grabación de dicho pianista¹⁵⁹. El 14 de agosto de 2009 ofreció la integral en la ciudad del compositor, en esa ocasión se le hizo entrega de la 6ª Medalla Albéniz.

En su página Web personal se puede encontrar mayor información sobre su repertorio, grabaciones y proyectos, además de material multimedia¹⁶⁰.

Marisa Montiel



Retrato 22 Montiel

Pianista española¹⁶¹. Linares, 21/12/1945. Comenzó el estudio del piano a los cinco años. Realizó sus estudios bajo la dirección de Carmen Flores —tía de Rafael Orozco— en el Conservatorio de Córdoba, en el cual obtendría su título a los 14 años. Los perfeccionó en el Real Conservatorio de Madrid con José Cubiles, obteniendo al final un Premio Extraordinario. En 1964 participó en el 1 curso de Música en Compostela, recibiendo consejo de Alicia de Larrocha y Antonio Iglesias. En los años siguientes participaría en varios cursos de perfeccionamiento en distintos puntos de Europa. Alrededor del año 1967 participa como solista en

algunos conciertos a nivel nacional y, en 1976 realiza su debut en Nueva York que le permite iniciar su carrera internacional con giras en el continente americano. Desde 1978 existe un Concurso de Piano que lleva su nombre en la Ciudad de Linares, que tiene la característica de tener una obra obligada de autor español en cada edición¹⁶².

Entre 1991 y 1992 realizaría una gira por Latinoamérica con motivo del V centenario del Descubrimiento de América, lo que culminaría con la grabación de un CD publicado en 1993 por Zafiro y titulado: “Invitación a un viaje musical iberoamericano”. Dicha grabación incluye la pieza ‘El Albaicín’ de Albéniz,

¹⁵⁹ EFE, “El pianista canario Guillermo González actuará en los Juegos de Pekín”, [en línea], [www.soitu.es](http://www.soitu.es/actualidad/8/8/2008) actualidad, 8/8/2008. Disponible en: http://www.soitu.es/soitu/2008/08/08/info/1218197319_149991.html [consulta: 20 junio de 2009].

¹⁶⁰ La página es www.guillermogonzalezpiano.com. Por ejemplo, véase el video donde González interpreta ‘El puerto’ en el Conservatorio Central de China, en Beijing. Lo curioso es que el video incluye vistas de la muralla china que acompañan a la música. Guillermo González, *Albéniz: ‘El Puerto’* [video], Conservatorio Central de China (Beijing), “Albéniz cruza la muralla china”, proyecto Pengyou, <http://www.guillermogonzalezpiano.com/esp/video2.htm> [consulta: 20 octubre 2010].

¹⁶¹ Referencia del retrato: Extracto de la imagen escaneada de la página dos del folleto de la grabación integral de *Iberia* por Marisa Montiel (Autor, SA01590), que ha sido editado y modificado a blanco y negro. Fotografía por ra7@estudiora7.com

¹⁶² Para más información sobre este concurso véase: Ayuntamiento de Linares, *20 años del concurso Ciudad de Linares “Marisa Montiel”*, [Linares (Jaén)], Ayuntamiento de Linares, 2001.

además de una obra de Turina, y material de compositores de Argentina, México, Chile, Perú, Cuba, Bolivia y Brasil.

Ha recibido la Cruz de Alfonso X el Sabio¹⁶³. Ese mismo año interpretó la *Rapsodia Española* de Albéniz-Halfffter bajo la dirección de Sergiu Comissiona. Ha sido profesora en el IES Beatriz Galindo de Madrid donde ha impartido clases desde el curso 84-85 hasta su reciente jubilación¹⁶⁴. En 1997, dentro del “VI Encuentro Internacional de Música La Safor” dio una clase magistral titulada “Análisis e interpretación de la *Suite Iberia* de Albéniz”, donde abordaría la digitación y el estilo de dicha obra¹⁶⁵. En enero de 2010 ofreció la integral de *Iberia* en el Auditorio Nacional de España.

Eduard Syomin



Retrato 23 Syomin

Pianista soviético¹⁶⁶. 1945. Empezó sus estudios de piano a la edad de ocho años con Natalia Moiseyeva, que fue alumna de Karl Kipp¹⁶⁷ en el Conservatorio de Moscú, quien a su vez era alumno de Paul Pabst, uno de los grandes profesores del conservatorio. Entre 1964 y 1972 Syomin estudió con Oleg Boshnyakovich en el Instituto de música Gnssin. Al parecer ha impartido clases en el Colegio Regional de Artes de Moscú¹⁶⁸.

El musicólogo Milhail Segelman menciona en el folleto de la reedición en CD de *Iberia* que la carrera profesional de Syomin es una contradicción entre las sobresalientes habilidades

del pianista, sus logros musicales y el poco reconocimiento público. También dice que el intérprete presta mucha atención tanto a la estructura como a los detalles; él es un virtuoso dramático de primera importancia y un pianista de

¹⁶³ Alicia Ariza, “Marisa Montiel recibirá la Cruz de la Orden de Alfonso X El Sabio”, *Ideal*, Linares, 17/1/2007, http://www.ideal.es/granada/prensa/20070117/vivir/marisa-montiel-recibira-cruz_20070117.html [consulta: 28 julio 2009].

¹⁶⁴ A. Ariza, “Marisa Montiel...” [consulta: 28 julio 2009].

¹⁶⁵ Ana María Díaz Olaya, *Marisa Montiel: una vida dedicada a la música*, Brenes, Muñoz Moya, 2006, p. 76.

¹⁶⁶ Referencia del retrato: Extracto de la imagen escaneada de la página seis del folleto de la reedición en CD de la grabación integral de *Iberia* por Eduard Syomin [Melodiya, MEL CD 10 00996], que ha sido editado y modificado a blanco y negro.

¹⁶⁷ Karl Kipp era famoso por entrenar y producir brillante técnicos del piano, este profesor —que raramente interpretaba en público— fue muy solicitado por los estudiantes deseosos de aprender “su secreto” para una técnica impecable y ser reconocidos como unas manitas de Kipp. En: Amy Nelson, *Music for the revolution: musicians and power in early Soviet Russia*, The Pennsylvania State University Press, 2004, p. 158.

¹⁶⁸ Información encontrada en el CV de uno de sus alumnos de piano: Andrey Korobeynikov, “vita...vita!” [en línea], *Andrey Korobeynikov* [sitio Web], Enlace: www.korobeynikov.com/607.html [consulta: 10 enero 2011]. Otra de sus alumnas fue la pianista de jazz y compositora, Regina Litvinova, quien tomó clases de piano con él cuando era una niña. Mayor información en: “Biography” [en línea], *Regina Litvinova: piano/composition* [sitio Web], Disponible en: <http://reginalitvinova.de/index.php?id=37> [consulta: 10 enero 2011].

acuarelas y deliciosas pinturas sonoras¹⁶⁹. Por su parte V. Nikolayev, autor de las notas de la versión en disco de vinilo, destaca la versión de este pianista debido a una serie de factores: «la maestría de Semin¹⁷⁰, así como las virtuosas posibilidades, el sonido extraordinario aunque la factura es muy complicada, la digitación suave, el pedaleo variable, el vasto diapason de dinámica; todo esto le permite a Semin expresar el sentido del ciclo»¹⁷¹.

El crítico David Blumenberg, autor de una reseña sobre esta grabación, tiene una idea semejante cuando escribe: la carrera temprana de Eduard Syomin no fue muy favorecida por régimen soviético, Con una prohibición para dejar el país, para dar conciertos o participar en concursos de piano, el pianista se enfocó en realizar una variada y extensa discografía para el sello y radio del Estado: Melodiya. «El material con el que cuento no es muy claro acerca de ello, pero parece ser que los burócratas tenían algo contra él ya que la venta de sus grabaciones fue suprimida y muchas de sus primeras grabaciones se consideran perdidas»¹⁷². Algo que llama la atención a Blumenberg es el interés del intérprete en la música española que era algo —y al parecer lo sigue siendo— inusual para los pianistas soviéticos, por ello su versión realizada a principios de la década de 1980 es importante, ya que es la primera y tal vez la única grabación integral de *Iberia* realizada en la Unión Soviética.

Pola Baytelman



Retrato 24 Baytelman

Pianista chilena residente en los Estados Unidos. Nació en Santiago de Chile en 1946. Realizó sus estudios en el Conservatorio Nacional perteneciente a la Universidad de Chile. Hizo su debut con la Orquesta Sinfónica de Chile a los 17 años. Gracias a una beca Fulbright continúa sus estudios con Russell Sherman en el Conservatorio de Música en Boston. Obtuvo su doctorado en artes musicales en la Universidad de Texas (Austin) bajo la supervisión de Nancy Garrett, su tesis consistió en un catálogo temático de la obra para piano de Isaac Albéniz, publicada poco después por Harmonie Park Press¹⁷³. Baytelman es artista en residencia en el Skidmore

¹⁶⁹ Mikhail Segelman, “Eduard Syomin (piano)” [Notas], en: Eduard Syomin, *I. Albéniz, Iberia* [grabación sonora: CD], Melodiya, MEL CD 1000996. ©2005.

¹⁷⁰ El apellido del pianista en esta grabación aparece como Semin, a diferencia de la reedición donde se escribe como Syomin.

¹⁷¹ V. Nikolayev, *I. Albéniz, Iberia; Eduard Semin, piano*. [grabación sonora: LP]. Melodiya. C 10 30056 006. ©1990. [Notas en ruso, inglés y español].

¹⁷² David Blumenberg, *Isaac Albéniz: Iberia. Eduard Syomin [grabación sonora] piano. Melodiya MEL CD 10 00996* [Crítica]. Disponible en: http://www.musicweb-international.com/classRev/2007/Mar07/Albeniz_iberia_melcd1000996.htm [consulta: 27 enero 2009]. Texto original: «The material I have available is not clear on this point, but it appears that the bureaucrats seemed to have it in for him — the sale of his recordings was suppressed and many of his early recordings are considered lost».

¹⁷³ Pola Baytelman, *Chronological list and thematic catalog of his piano works*, Detroit Studies in Music Bibliography, No. 72, Michigan, Harmonie park press, 1993.

College (Saratoga Springs) donde ha sido reconocida con el Premio “Edwin M. Moseley Faculty Research Lecture Award”. Además, es artista Steinway¹⁷⁴.

Tiene un disco compacto con música de Robert Schumann. Su grabación integral de *Iberia* fue publicada en un set que incluye también música de Ginastera. Lionel Salter escribe acerca de la integral:

En general adopta una velocidad más pausada, y a veces esto deriva en una pérdida del tiempo, como en “Evocación”, la cual, no obstante, está bella y sutilmente matizada; sin embargo, su “Eritaña”, también es más lenta de lo habitual, aún así brilla, y la pianista encuentra el misterio y la poesía en “El Albaicín”. Ella mantiene las texturas muy claras, incluso en los pasajes agitados como los de “Almería”¹⁷⁵.

En el Symposium FIMTE de 2008 tuve la oportunidad de escuchar su interpretación al piano de algunos fragmentos de *Iberia* en la charla-recital que ofreció dentro de dicho evento y pude percatarme del sonido cálido y rico que produjo en el piano¹⁷⁶.

Rafael Orozco [Flores]



Retrato 25 Orozco

Pianista español. (Córdoba, 24/I/1946 — Roma, 24/IV/1996). Hijo del compositor Pedro Orozco¹⁷⁷. Inicio sus estudios de piano en el Conservatorio de Córdoba. Hace su carrera en el Real Conservatorio de Madrid con José Cubiles (1960-1964). Recibió clases de Guido Agosti en la Academia Musical Chigiana de Siena y el consejo de Alexis Weissenberg. Premio en la Competición de Bilbao. Ganador del primer premio de la IX edición del Premio “Jaén” de Piano (1964)¹⁷⁸. En esa ocasión ‘Eritaña’ era pieza obligada¹⁷⁹. Primer premio en la edición de 1966 del concurso internacional Harvey Leeds, que proyectó su carrera a nivel internacional.

Tuvo una carrera inicial brillante dando conciertos en las principales salas de

¹⁷⁴ <http://www.steinway.com/artists/solo/b>

¹⁷⁵ Este comentario aparece en una crítica conjunta realizada por Salter de las versiones de Sánchez y Baytelman. En: Lionel Salter, “Awards 1998: Iberia, Esteben Sánchez pf, Ensayo CD” [en línea], www.gramophone.co.uk Disponible a través de suscripción en: <http://www.gramophone.co.uk/gramofilereview.asp?reviewID=9813065&mediaID=176384&issue=Reviewed%3A+Awards+1998> [consulta: 26 enero 2008].

¹⁷⁶ Referencia del retrato: Skidmore College, “Pola Baytelman” www.skidmore.edu imagen: ‘PolaPortrait’, <http://www.skidmore.edu/academics/music/faculty/baytelman.html> [consulta: 20 noviembre 2010].

¹⁷⁷ Pedro Orozco es autor junto con José Ramos de un Pasodoble dedicado a Manolete. Pedro Orozco; José Ramos Celares, *Manolete* [Música notada], Madrid, Música de España, 1970.

¹⁷⁸ Diputación Provincial de Jaén, “Premiados / Winners / Gagnants / Gewinner”, *Concurso Internacional de Piano Premio Jaén*, <http://www.dipujaen.es/premiopiano> Disponible en: <http://premiopiano.dipujaen.es/bases/premiados.html> [consulta: 20 julio 2011]. El enlace anterior era: http://premiopiano.dipujaen.es/es/popup_premios.html [consulta: 19 octubre 2010].

¹⁷⁹ También obtuvo el segundo lugar en la edición de 1963 de ese concurso para piano. En esa ocasión la pieza obligada era ‘El Corpus Christi en Sevilla’. Orozco participó como miembro del jurado en la edición de 1965.

Europa y América: Queen Elizabeth Hall, Royal Albert Hall, Barbican Centre y Royal Festival Hall de Londres, Musikverein de Viena, Concertgebouw de Ámsterdam, Salle Gaveau, Salle Pleyel y Teatre du Chatelet de París, Scala de Milán, Carnegie Hall de Nueva York¹⁸⁰. En 1977 el compositor Tomas Marco Aragón escribe *Sonata de Vesperia*, para piano, dedicada a Orozco¹⁸¹.

Luis Iberní escribe: «Hito en su carrera fue la grabación de la obra completa para piano y orquesta de Rachmáninov junto con Edo de Waart y la Orquesta Filarmónica de Rotterdam, que fue recibida por la crítica internacional con encomio»¹⁸². Añade también que «en su actividad profesional cabe destacar la grabación de *Iberia* de Albéniz para el sello Audivis, considerada por la crítica como una de las aportaciones destacadas a la interpretación de la obra del citado compositor»¹⁸³. Considerado como un virtuoso exuberante, «dejó admirables grabaciones de los conciertos de Rachmáninov y de la *Iberia* completa de Albéniz»¹⁸⁴. En la Red se encuentra un video de la televisión checa con la interpretación de Orozco del *3er Concierto para piano* de Rachmáninov con la Orquesta Filarmónica Checa bajo la dirección de Václav Neumann. Vale la pena observar al pianista en acción para percibir la tensión que consigue el intérprete por medio de la excelente técnica que ponía al servicio de la música¹⁸⁵.

Su versión de *Iberia* recibió en 1993 el “Gran Prix du Disque” en Francia. En relación con esta obra, incluimos a continuación un extracto de una nota periodística, donde el propio pianista manifiesta lo siguiente:

La «Suite Iberia» es un monumento de la literatura pianística de todos los tiempos, una obra genial que considero al mismo nivel de los «Estudios» de Debussy o de los «Trascendentales» de Liszt.

Para mí la obra de Albéniz es difícil de clasificar, porque posee un estilo propio que no puede adscribirse a ninguna escuela o tendencia. No comparto, pues la opinión de algunos críticos que catalogan esta gran obra dentro de la escuela «impresionista» porque los recursos expresivos utilizados en ella no son los mismos. Los autores impresionistas franceses manifestaron una voluntad «de estilo» que se halla ausente en Albéniz. Si bien es cierto que el lenguaje de «Iberia» se basa en las tendencias del postromanticismo. Albéniz se sirvió de ello con el único fin de traducir sus sentimientos, las sensaciones que le suscitaba el paisaje, el «clima» de Andalucía¹⁸⁶.

A través de sus palabras se puede percibir que sus ideas son firmes y claras, así como lo es su versión discográfica, que no se deja persuadir por clichés

¹⁸⁰ Juan Miguel Moreno Calderón, “Recuerdo vivo de Rafael Orozco. Los años sesenta: la década prodigiosa”, www.melomanodigital.com Disponible en: <http://www.orfeoed.com/especiales/orozco01.asp> [consulta: 22 noviembre 2010].

¹⁸¹ Tomas Marco Aragón, *Sonata de vesperia*, [1977, piano], EMEC (Editorial de Música Española Contemporánea), 1981. Obra estrenada el 13 de marzo de 1978 en Londres. <http://www.elargonauta.com/partituras-y-ediciones-criticas/sonata-de-vesperia-para-piano/54474/> [consulta: 10 noviembre 2010].

¹⁸² Luis G. Iberní, “Orozco, Rafael”, DMEH, v. 8, p. 191.

¹⁸³ Luis G. Iberní, Orozco..., p. 191.

¹⁸⁴ Max Loppert; Jessica Duchén, “Orozco, Rafael”, *New Grove*, v. 18, p. 749. Es junto con Alicia de Larrocha, los dos únicos pianistas del grupo que aparecen en este diccionario.

¹⁸⁵ Referencia del retrato: Classic Musica, “Grandes del piano: Rafael Orozco”, Blogspot Classic Musica, 28/03/2009, imagen: ‘orozco001’, <http://classicmusica.blogspot.com/2009/03/grandes-del-piano-rafael-orozco.html> [consulta: 10 enero 2011].

¹⁸⁶ Rafael Orozco, “El paisaje habitado de «Iberia»” [‘ABC de la música’], *ABC* [Cultural], Madrid, 26/06/1992, p. 52.

interpretativos ni por ideas fijas sino que es producto de una reflexión concienzuda por parte del pianista.

Lamentablemente, una enfermedad terminal causó su muerte cuando sólo contaba con 50 años de edad. Después de su fallecimiento, el Conservatorio Superior de Música de Córdoba adopta el nombre de “Rafael Orozco”. Leo Brower compuso *Lamento por Rafael Orozco* (1996) en memoria del pianista¹⁸⁷. Enrique Franco escribe en la necrología a propósito de la defunción del músico:

Rafael Orozco, en su vida breve, fue grande. Por eso deja marcada en el pianismo español y en el europeo la huella potente de su naturaleza. Ahora mismo es el momento de la pena, pero mañana han de antologizarse todas las grabaciones de Rafael Orozco como lo que son: un capítulo significativo de nuestra historia musical¹⁸⁸.

Catorce años después, sin embargo, Cesar Coca escribió lo siguiente en su columna ‘Divergencias’ para periódico *El Correo*:

Creo que hoy [Orozco] es un semidesconocido para buena parte de los aficionados. Mis recuerdos de aquel Liszt vigoroso se van desvaneciendo y no creo que exista grabación alguna de ese concierto en sus manos. Hay también muy pocos vídeos suyos, así que quizá se explique el olvido en que va quedando su nombre¹⁸⁹.

Incluimos parte de las palabras del Director del Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco, Juan Miguel Moreno Calderón, a propósito del décimo aniversario del fallecimiento del intérprete:

Lo cierto es que la memoria de Rafael Orozco, como la de tantos eximios intérpretes, se va perdiendo, a pesar de puntuales iniciativas dignas del mayor encomio; como las llevadas a cabo por Radiotelevisión Española, al sacar a la luz magistrales interpretaciones de Orozco, existentes en el valioso archivo sonoro del ente público. Aun así, no deja de ser una verdadera lástima que la importante discografía orozquiana (con los sellos EMI, Philips y Auvidis Valois) vaya quedando descatalogada ante los imperativos del mercado.

Ciertamente, éste es el triste sino de los intérpretes, incluso de los grandes como Orozco; en efecto, un destino del que sólo escapan contadas figuras legendarias, pero pocos más. Por lo que sólo podrían cambiar las cosas si las mencionadas casas discográficas acometieran remasterizaciones de aquellos discos de vinilo grabados en los años sesenta, setenta y principios de los ochenta, y la sucesora del sello francés en que Rafael Orozco hizo sus últimas grabaciones, ya en compacto, hiciera reediciones de éstas. Si no es así, habría que esperar que instituciones o entidades públicas o privadas se implicaran en la recuperación de ese formidable testimonio del arte pianístico de Orozco¹⁹⁰.

Ambos textos ponen de manifiesto la pérdida de la imagen del pianista dentro de la memoria colectiva. Es por ello que este tipo de trabajos musicológicos son necesarios para construir una imagen adecuada a los intérpretes

¹⁸⁷ Un conciso análisis sobre esta obra, para clarinete y orquesta de cuerda, se puede leer en el libro: Marta Rodríguez Cuervo; Victoria Eli Rodríguez, *Leo Brower. Caminos de la creación*, [Edición homenaje por su 70º aniversario], Madrid, Autor, 2009, p. 90.

¹⁸⁸ Enrique Franco, “Rafael Orozco, pianista”, *El País* [Necrología], 26/4/1996. Disponible en: http://www.elpais.com/articulo/agenda/Rafael/Orozco/pianista/elpepigen/19960426elpepiage_1/Te s?print=1 [consulta: 23 noviembre 2010].

¹⁸⁹ Cesar Coca, “Rafael Orozco, el olvido injusto”, [www.elcorreo.com](http://blogs.elcorreo.com/divergencias/2010/7/2/rafael-orozco-olvido-injusto) [divergencias], 2/7/2010, <http://blogs.elcorreo.com/divergencias/2010/7/2/rafael-orozco-olvido-injusto> [consulta: 18 noviembre 2010].

¹⁹⁰ Juan Miguel Moreno Calderón, “Diez años sin Rafael Orozco”, *Diario Córdoba*, 25/4/2006. <http://www.diariocordoba.com/noticias/noticia.asp?pkid=245581> [consulta: 22 noviembre 2010].

que ya han perecido y que a falta de respaldo musicológicos su legado sonoro puede permanecer dormido en los archivos de los sellos discográficos¹⁹¹.

Pianistas nacidos entre 1950 y 1974

Jean-François Heisser



Retrato 26 Heisser

Pianista francés¹⁹². Saint-Etienne, 7/XII/1950. Inicia sus estudios en el Conservatorio de Saint-Étienne, los continúa con Vlado Perlemuter y Henriette Puig-Roger en el Conservatorio de París¹⁹³, donde recibe un primer premio de piano en 1973. Al año siguiente gana el primer premio en el Concurso de Jaén¹⁹⁴. También gana el Concurso Vianna da Motta de Lisboa. De 1976 a 1985 fue el pianista de la Nueva Orquesta Filarmónica de Radio Francia. Desde 1991 es profesor de acompañamiento y desde 1993 es Profesor de piano en el Conservatorio de París¹⁹⁵. Dio la premier del concierto para piano de Gilbert Amy. Heisser. Es presidente de la Maurice Ravel

Academy de Saint-Jean de Luz y director artístico de las Soirées Musicales en Arles. Es un artista Steinway¹⁹⁶.

Charles Timbrell dice sobre él: «su extenso repertorio incluye las raramente tocadas sonatas de Dukas y d'Indy, así como mucha música española, en la cual él es una autoridad. Sus grabaciones incluyen versiones estilizadas de los principales trabajos de Albéniz, Granados, Falla, Turina y Mompou»¹⁹⁷. Ha grabado la integral de *Iberia* en dos ocasiones. Acerca de la primera versión, Peter Chordas escribe el siguiente comentario para www.swapacd.com:

¹⁹¹ Una referencia biográfica bastante completa se puede encontrar en: Juan Miguel Moreno Calderón, "Recuerdo vivo de Rafael Orozco". www.melomanodigital.com [Especiales] <http://www.orfeoed.com/especiales/orozco01.asp> [consulta: 22 noviembre 2010].

¹⁹² Referencia del retrato: Lastfm, "Jean-François Heisser", www.lastfm.com imagen: '414306' <http://www.last.fm/music/Jean-Francois+Heisser> [consulta: 7 diciembre 2010].

¹⁹³ En el texto de este apéndice nos referimos al Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París simplemente como Conservatorio de París. Lo mismo ocurre con el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid que es indicado como Real Conservatorio de Madrid. El Conservatorio de Madrid puede aparecer también indicado como RCSMM, esto con la intención de aligerar la lectura, al ser citadas estas dos instituciones con relativa frecuencia dentro de las fichas biográficas.

¹⁹⁴ En la edición del concurso de 1975, Heisser forma parte del jurado además de ofrecer un recital y vuelve a fungir como miembro del jurado en la edición de 2004. "Premiados / Winners / Gagnants / Gewinner" en: Diputación Provincial de Jaén, *Concurso Internacional de Piano Premio Jaén*, <http://www.dipujaen.es/premiopiano> Disponible en: <http://premiopiano.dipujaen.es/bases/premiados.html> [consulta: 20 julio 2011]. El enlace anterior era: http://premiopiano.dipujaen.es/es/popup_premios.html [consulta: 19 octubre 2010].

¹⁹⁵ El *Diccionario de intérpretes y de la interpretación musical en el siglo XX* difiere pues da 1986 como el año en es nombrado profesor de acompañamiento en dicha institución. En: A. Pâris, *Diccionario de intérpretes...*, p. 301.

¹⁹⁶ <http://www.steinway.com/artists/solo/h>

¹⁹⁷ Charles Timbrell, "Heisser, Jean-François", *New Grove*, v. 11, p. 336.

Jean-François Heisser merece una ovación de pie para esta interpretación de Iberia de Albéniz. La interpreta artísticamente con sentimiento. El ambiente es recreado desde el principio y se sostiene con colores ricos siempre. [...] Encuentro que la manera de tocar de Heisser destaca técnica, estilística y expresivamente la brillantez de Albéniz. Aunque la música es algo subjetivo del gusto, creo que es seguro decir que la mayoría de los que escuchen este CD podrían estar de acuerdo en que ¡vale la pena tenerla y escucharla una y otra vez!¹⁹⁸.

Por su parte, James Manheim destaca lo siguiente sobre la segunda versión: «La interpretación de Heisser diverge de las interpretaciones españolas. En los movimientos basados en ritmos de baile atenúa bastante los acentos, pero los sustituye por un gran paleta de colores impresionistas y dinámicas»¹⁹⁹.

En su página Web www.jeanfrancoisheisser.com se puede encontrar más información sobre este pianista²⁰⁰. De manera complementaria, en la página Facebook de Musicales Actes Sud²⁰¹, es posible ver dos videos, uno de 'Triana' y otro de 'El puerto' con una proyección de video simultánea correspondiente a un documental titulado: "Jean-François Heisser dans les pas d'Isaac Albéniz". En este film, Heisser en compañía de Antonia Contrera y Chaparro de Málaga recorren algunas ciudades andaluzas siguiendo los pasos de Isaac Albéniz. Dicho documental fue producido por la cadena de televisión francesa Mezzo²⁰².

¹⁹⁸ Peter Chordas, "Outstanding interpretation of Iberia" [en línea], Portland (Oregon US), 03/02/2008, www.swapcd.com Disponible en: <http://www.swapcd.com/Iberia/cd/6054206/> [consulta: mayo 2009].

¹⁹⁹ James Manheim, "review: Albéniz: Iberia, Jean-Francois Heisser" [en línea], Disponible en: <http://www.allmusic.com/album/albniz-iberia-w257788/review> [consulta: 20 mayo 2011].

²⁰⁰ En su sitio Web es posible acceder a un video que contiene un pequeño reportaje que promociona el concierto homenaje que el pianista brindo a Albéniz en septiembre de 2009. Referencia: P. Durandeu; E. Clerc; G. Haristoy, *Isaac Albéniz rythme le pays basque* [video: reportage], 1'45", Académie Ravel, Saint Jean de Luz (Pyrénées Atlantiques, September 2009, Culturebox, Disponible en: http://culturebox.france3.fr/#/_jean_fran%C3%81ois_heisser/14422/Isaac_Al%C3%81niz_rythme_le_pays_basque [consulta: 15 septiembre 2010].

²⁰¹ Musicales Actes Sud [Facebook], Disponible en: http://www.facebook.com/pages/Musicales-Actes-Sud/300955006907?v=app_2392950137#!/pages/Musicales-Actes-Sud/300955006907?v=wall [consulta: 20 Noviembre 2010].

²⁰² Para mayor información véase: Regina Sotorrío, "Tras los pasos de Albéniz", *Diario Sur* [Cultura y espectáculos], Málaga, 21/02/2010, <http://www.diariosur.es/v/20100221/cultura/tras-pasos-albeniz-andalucia-20100221.html> [consulta: 23 Octubre 2010].

José María [Martínez] Pinzolas



Retrato 27 Pinzolas

Pianista español²⁰³. Cáceres, 1950. Inicia sus estudios a los 4 años con su padre, después los continúa en el Real Conservatorio de Madrid con Manuel Carra obteniendo su premio de fin de carrera a los 18 años. Completa su formación con María Curcio en Londres, con quien estudio por 5 años. Gana el primer premio en la edición de 1970 del Concurso de Jaén²⁰⁴. Recibió instrucción puntual de Alfred Brendel y Yara Bernette. En 1976 fija su residencia en Hamburgo. Su debut americano lo realizó en Lincoln Center neoyorquino en 1979. Es un artista Steinway²⁰⁵. Ha realizado una grabación con música de Granados y Albéniz, además de la integral de *Iberia* para la Deutsche Grammophon. También ha registrado las *Variaciones Diabelli* de Beethoven para Musical Heritage Society y las Sonatas núm. 2 y 3 de Chopin para Music Masters/Musical Heritage. Ha interpretado la integral para piano de Toru Takemitsu. En octubre de 2006 realizó el estreno mundial del concierto para piano “Sagitario” de Francisco Cano (interpretando además el concierto de Mozart nº 20, KV.466)²⁰⁶. También tiene una faceta como compositor, en su sitio Web www.pinzolas.com se puede obtener más información sobre ello.

Álvaro Macias del ABC recibe la versión de Pinzolas (1992) de esta manera:

El pianista José María Pinzolas había anticipado algo de su «Iberia» en el excelente disco «Música desde el Museo del Prado» (DGG 423256-2), y la había dado a conocer al público español en el Festival de Granada. Ahora la lleva completa al disco (grabada nada menos que por DGG) en un registro en el que nuevamente hace gala de su gran poder técnico, de su exhuberancia y vitalidad, de su perfecto dominio de la diabólica partitura. [...]. De las manos de Pinzolas, una vez más, «Iberia» nos deja boquiabiertos²⁰⁷.

Pinzolas es uno de los intérpretes que ha hecho algunas declaraciones sobre esta obra de Albéniz, A propósito de su versión discográfica apareció en el periódico *El Mundo* una interesante opinión del pianista sobre esta colección de piezas que transcribimos a continuación:

²⁰³ Referencia del retrato: José María Pinzolas, “El pianista”. imagen: ‘frente’, <http://www.pinzolas.com/Castellano/elpianista.html> [última consulta: 9 diciembre 2010].

²⁰⁴ En la edición de año 1971, Pinzolas participó como miembro del jurado; además, ofreció un recital de piano incluido en las actividades programadas dentro del concurso de ese año. «Martínez Pinzolas decía que se llevaba “un grato recuerdo de esta ciudad que con este concurso, nos ofrece un ejemplo de sus inquietudes musicales”», “Valoración del premio” en: Diputación Provincial de Jaén, *Concurso Internacional de Piano Premio Jaén*, <http://www.dipujaen.es/premiopiano> Disponible en: <http://premiopiano.dipujaen.es/historia/index.html#jurado> [consulta: 20 julio 2011]. El enlace anterior era: http://premiopiano.dipujaen.es/es/popup_premios.html [consulta: 10 diciembre 2010].

²⁰⁵ <http://www.steinway.com/artists/solo/p>

²⁰⁶ Transmitido por Televisión Española (TVE2) y por Radio Nacional (RNE).

²⁰⁷ Álvaro Macias, “Otra «Iberia»”, *ABC*, Madrid, [ABC de la música: discos], 25/9/1992. p. 51.

La Suite Iberia [...] es uno de los mayores monumentos escritos en el piano y una de las obras más complejas de todo el repertorio, por eso muchos pianistas no se atreven con ella o cuando lo hacen consiguen versiones enormemente superficiales. Como es lógico, prefiero no citar nombres. Lo principal es conocer la partitura y al compositor de forma profunda, incluso es preciso volcar en ella conocimientos de armonía y hasta de historia. Trato de hacer una verdadera disección y pretendo eludir cualquier visión tópica, consciente de que Albéniz no es el Padre Soler. Es realmente complicado meterse en la piel de la Suite Iberia. [Las dificultades] deben entenderse desde un doble punto de vista. Por un lado, está la técnica; y por otro el contrapunto, el color, la vida interna de la obra. Y no digo que haga falta ser español para tocarla, pero sí es verdad que haber heredado una determinada tradición o una determinada historia facilita conseguir mejores resultados. Un pianista alemán está más capacitado para tocar Beethoven porque es su propia cultura²⁰⁸.

En una entrevista realizada por Carlos Guillén, el pianista deja ver una preferencia personal por los conciertos sobre las grabaciones al comentar que sus grabaciones «[...] no son “Pinzolas”, no tiene nada que ver con las interpretaciones que realizo en vivo, en conciertos»²⁰⁹ y agrega «Las grabaciones son muy cómodas. Naturalmente, siempre es más complicado el concierto porque tiene que ser en el momento; pero además es la parte mágica y la maravilla»²¹⁰.

En Internet es posible encontrar videos con la interpretación interesante por José María Pinzolas de las cuatro baladas de Chopin, grabadas para TVE²¹¹.

Hisako Hiseki



Retrato 28 Hiseki

Pianista japonesa. 1957²¹². Inicia sus estudios de piano a los cinco años. Recibió clases de Takahiro Sonoda en la Universidad de Arte de Tokio. Tomó cursos de perfeccionamiento en el Conservatorio Winterthur, Salzburgo y Hannover. Realizó su maestría en música española en Barcelona, recibiendo clases de Alicia de Larrocha. Gana un diploma de honor del Concurso Internacional María Canals (Barcelona) y el primer premio del Concurso Piano 80 (Suiza).

Ha dado recitales en Cataluña (Palau de la Música Catalana, Festival del Castillo de

²⁰⁸ R.A., “Muchos pianistas no se atreven con la *Suite Iberia*, afirma Pinzolas. El intérprete extremeño, afincado en Hamburgo, vuelve a la actualidad con la reedición de su versión de la obra de Albéniz”, *El Mundo*, 22/04/1996, <http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1996/04/22/cultura/103590.html> [consulta: 24 Agosto 2007].

²⁰⁹ Carlos Guillén, “José María Pinzolas. El arte del piano”, *Ritmo*, nº 738, 2002, p. 20.

²¹⁰ C. Guillén, “José María Pinzolas...”, p. 20

²¹¹ TVE, “Jose Maria Pinzolas plays Chopin Ballade No 1 [No 2, 3 y 4] [1995]”, [www.youtube.com](http://www.youtube.com/watch?v=QN2CRnvRmCk&playnext=1&list=PLED72C40BF26D6A50) subido por Mutenroi1000 el 19/8/2008, <http://www.youtube.com/watch?v=QN2CRnvRmCk&playnext=1&list=PLED72C40BF26D6A50> [consulta: 17 julio 2009].

²¹² «Hisako Hiseki wurde 1957 in Japan geboren» (Hisako Hiseki nació en 1957 en Japón). En: “Preisträgerkonzert des «Concours Piano 80» in der Reinhart-Stiftung. Phantastische Fantasien vorgetragen”, *Der Landbote*, Nr. 63, Dienstag, 18. März 1986, Disponible en la página Web de la pianista a través del enlace: <http://www.gaudiallgaudi.com/AHisako%20Hiseki%20criticas%20%20Der%20Landbote%2018-03-1986.htm> [consulta: 20 julio 2011].

Peralada, templo de la Sagrada Familia, Auditorio Pau Casals, Festival Griego de Barcelona, Auditorio Enric Granados, Teatro Fortuny, Teatro Falandura, etc.), en Japón (Tokio Bunka Kaikan, Symphony Hall de Osaka, Osaka Bunka Geijyutu Kaikan, Ay-Hall, Aiphonic-Hall, etc.), Suiza, Alemania y Francia.

Es autora de una edición práctica de *Iberia* con un preámbulo de cómo interpretar la obra en español, inglés y japonés²¹³.

En 2006 interpretó la integral de *Iberia* en el Festival dedicado al compositor en Camprodón, donde recibió la Medalla Albéniz. Ese mismo año, ofreció la integral en un concierto realizado en Milán, Italia. Ha registrado en disco compacto dicha integral en dos ocasiones.

Su esposo es el arquitecto Etsuro Sotoo, encargado de los trabajos en la Sagrada Familia de Gaudí²¹⁴.

Roger Muraro



Retrato 29 Muraro

Pianista francés²¹⁵. Lyons, 13/V/1959. Hijo de padres de origen veneciano, empezó tocando el Saxofón y el mismo ha declarado que a través del repertorio contemporáneo de este instrumento llegó a enfrentarse a la música de Messiaen con naturalidad. Ingresó a los 11 años al Conservatorio de Lyon donde descubre el piano. En 1978 se convierte en alumno de Yvonne Loriod en el Conservatorio de París. En 2008 se convierte en profesor del Conservatorio de París. Es un artista Steinway²¹⁶. Aunque ha dedicado gran parte de su estudio a la obra de Messiaen, también ha dedicado atención a los compositores que admiraba el compositor francés, entre ellos

Albéniz. Ha grabado la integral de piano de Ravel y de Messiaen. Uno de sus últimos trabajos es la grabación de la transcripción de Liszt para piano solo de la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz.

Al parecer su versión de la música para piano de Ravel también formó parte del escándalo Joyce Hatto²¹⁷. Cuenta con un Sitio Web Oficial: <http://rogermuraro.artistes.universalmusic.fr/> y en Facebook existe un “Fan Club de Roger Muraro” donde se puede encontrar más datos biográficos sobre él: <http://www.facebook.com/group.php?gid=97944900057> Dicho sitio incluye una discografía y se puede ver un video promocional donde el pianista explica la

²¹³ Hisako Hiseki (ed.), *Isaac Albéniz: Iberia* [partitura], (supervisión: Alicia de Larrocha), Japan, Kataribe Bunco, GA Tap Co., [s.a.].

²¹⁴ Referencia del retrato: Hisako Hiseki, “Biography”, www.gaudigaudi.com imagen: ‘Retrat d Hisako petit’, extracto de la imagen original convertida a blanco y negro, <http://www.gaudigaudi.com/AHisako%20Hiseki%20biography.htm> [consulta: 1 abril 2011].

²¹⁵ Referencia del retrato: Imagen editada y convertida a blanco y negro de MSO_ART, “Roger Muraro”, www.flickr.com/photos/49858370@N07/4598013708/ Canon EOS 5D, © MSO_ART. <http://www.flickr.com/photos/49858370@N07/4598013708/> [consulta: 22 noviembre 2010].

²¹⁶ <http://www.steinway.com/artists/solo/m>

²¹⁷ Para mayor información véase: Denis Dutton, “Shoot the piano player”, *New York Times*, 26/2/2007.

génesis de su grabación de la transcripción Berlioz-Liszt²¹⁸. También existe un video en YouTube donde aparece este artista en compañía de Yvonne Loriod, contando la ayuda que esta profesora del Conservatorio de París le brindó al joven músico²¹⁹. Como hemos visto ambos grabarían *Iberia* de Albéniz.

A propósito de un par de conciertos dado por el pianista en el Teatro Colón y el Centro Gabriela Mistral, en el sitio Web del Instituto Chileno-francés se comenta: «Muraro está dotado de una técnica excepcional –fue premiado de los concursos internacionales de Tchaikovsky de Moscú y de Liszt en Parma–, además de dar una interpretación altamente honesta y poética, capaz de unir lo onírico y lo lúcido, lo imaginativo y riguroso»²²⁰.

Rosa Torres-Pardo



Retrato 30 Torres-Pardo

Pianista española²²¹. Madrid, 1960. Estudió en el Real Conservatorio de Madrid con Joaquín Soriano. Perfecciona sus estudios en la Escuela de Música Juilliard de Nueva York. También recibe instrucción de María Curcio en Londres y de Hans Graff en Viena. Debuta en el Teatro Real de Madrid en 1987. Es organizadora del Festival “Encuentros con Rosa Torres-Pardo” que desde 1998 se realiza en Laciana, León.

Ha grabado para los siguientes sellos biográficos: Autor, Calando, Decca, Deutsche Grammophon, Naxos y Glossa. Recibió la Medalla Isaac Albéniz, en la edición del Festival Isaac Albéniz en Camprodón, donde el 14 de agosto de ese año

interpretó la integral de *Iberia*. Torres-Pardo, quien dice haberla tocado más de 100 veces²²², también se ha interesado en presentarla dentro de otras formas de expresión y es así que participó en la película *Iberia* de Carlos Saura. A propósito

²¹⁸ Es importante comentar que las redes sociales son utilizadas como un medio de información por las compañías discográficas y, a veces, contiene incluso mayor información y contenido multimedia que los sitios Web tradicionales; por tanto, no deben ser ignoradas aunque el tratamiento de la información debe ser igual de riguroso.

²¹⁹ “Private music lessons: Yvonne Loriod, Pianist & Teacher”, [www.youtube.com](http://www.youtube.com/watch?v=OTSus6L2wtM), subido por harmoniamundivideo el 15/2/2011, Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=OTSus6L2wtM> [consulta: 5 mayo 2011].

²²⁰ Instituto Francés de Chile [Sitio Web], “Roger Muraro, un pianista magistral en el GAM”, *actividades*, <http://www.icf.cl/2011/04/roger-muraro-un-pianista-magistral-en-el-centro-gabriela-mistral/> [consulta: 29 abril 2011].

²²¹ Referencia del retrato: “Ana Belén y Rosa Torres-Pardo funden música” [en línea], www.diariodeibiza.es 21/5/2011, Disponible en: <http://www.diariodeibiza.es/agenda-pitiusa/2011/05/20/> Imagen editada y convertida a blanco y negro de ‘Ana Belén y Rosa Torres Pardo’ [Pentación], http://www.diariodeibiza.es/servicios/lupa/lupa.jsp?pldFoto=2019625&pRef=2011052000_2_483311_Pitiusas-y-Baleares-Belen-Rosa-TorresPardo-funden-poesia-musica [consulta: 9 julio 2011].

²²² «Quizá ya haya cumplido mis 100 'iberias' (ya que estamos de aniversarios) y a pesar del agotamiento que suponen sus intensísimos 90 minutos, jamás me he cansado de ella». EFE, “Palabra de pianista: seis intérpretes que conocen bien la obra de Albéniz explican a 'Territorios' su significado y lo que sienten al tocarla” [entrevista] [en línea], *Territorios*, Bilbao, www.elcorreo.com, [s.a.], Disponible en: <http://info.elcorreo.com/territorios/articulo/literatura/877762/palabra-de-pianista.html> [consulta: 27 agosto 2008].

de *Iberia* también ha producido un espectáculo en conjunto con bailarina Lola Greco y el guitarrista Gallardo Rey²²³. También ha hecho una colaboración con el poeta Luis García Montero en un espectáculo llamado “Suite Albéniz”, donde la poesía acompaña a ‘Evocación’, ‘Corpus Christi en Sevilla’, ‘El Albaicín’, ‘Lavapiés’, además de otras piezas de ese compositor²²⁴.

Su sitio Web es: www.rosatorrespardo.com²²⁵ Es una artista Yamaha.

Alberto González Lapuente en su crítica a este disco para el *ABC*, refiere algunas circunstancias de la versión de esta pianista, de cuyo texto nos gustaría destacar lo siguiente «Y porque la obra cumbre de Albéniz tiene algo de proyecto vital que explica la necesidad de versiones notables. Como ésta. Directa, clara, alegre en la normalidad, sutilmente áspera en la dificultad, ajena al impresionismo y al canto quintaesenciado; a veces dicha, otras más cercana a la modernidad del piano percutido»²²⁶.

Marc-André Hamelin



Retrato 31 Hamelin

Pianista canadiense²²⁷. Montreal, 5/IX/1961. Inició sus estudios con Yvonne Hubert en la Escuela Vincent-d'Indy de Montreal. Recibió su grado y maestría en la Temple University (Philadelphia), tuvo como maestro a Harvey Weedon y Russell Sherman.

Primer premio en el Concurso Internacional de Música Americana del Carnegie Hall. Se ha especializado en repertorio de corte virtuoso, raro y olvidado, no por ello de menos valor.

Tiene un contrato de exclusividad con Hyperion Records, para quien ha registrado más de 40 álbumes. Ha recibido 9 nominaciones a los premios Grammy. En diciembre de 2010 recibió

su último Grammy en la categoría de “Mejor instrumentista solista” con su grabación de 12 estudios de su propia autoría. Participó en la edición de 2001 de los premios Grammy interpretando el primer estudio Chopin-Godoswky²²⁸.

En el siguiente enlace se puede acceder a una discografía del artista <http://www.afjarvis.staff.shef.ac.uk/mah/mah.htm>. En su sitio Web se puede

²²³ Jesús Ruiz Mantilla, “*Iberia*, esa mujer en movimiento”, *El País*, [reportaje: música]. 17/6/2006.

²²⁴ Para mayor información véase: Benjamín G. Rosado, “Seis poemas y un Albéniz” [en línea], *Letras*, www.elcultural.es 21/05/2009, Disponible en: http://www.elcultural.es/noticias/LETRAS/504405/Seis_poemas_y_un_Albeniz [consulta: 15 junio 2011].

²²⁵ Además, desde febrero de 2011 existe una página en Facebook: relacionada con esta pianista: <http://www.facebook.com/RosaTorresPardo?sk=info> [consulta: 15 junio 2011].

²²⁶ Alberto González Lapuente, “Albéniz: *Iberia*, R. Torres Pardo (piano), Glossa (Diverdi)”, *ABC [cultural]*, M. Discos, Madrid, 22/4/2006, p. 59.

²²⁷ Referencia del retrato: Jang Ji Young, “Marc-André Hamelin”, *Kookmin Ilbo*, 27/01/2004?, Imagen editada y convertida a blanco y negro de la fotografía: ‘Hamelin_Marc-Andre_08_300’, <http://blog.chosun.com/blog.log.view.screen?userId=econic21&logId=1099213> [consulta: 10 enero 2011].

²²⁸ Es posible ver dicha presentación en el siguiente enlace: “Marc-Andre Hamelin at the Grammys”, www.youtube.com subido por tompilk el 7/4/2007, http://www.youtube.com/watch?v=_lgYoKK2gzk [consulta: 10 febrero 2010].

consultar mayor información biográfica y las últimas noticias sobre este pianista www.marcandrehamelin.com.

Bryce Morrison, crítico de la revista Gramophone, recibe esta grabación de una manera generosa:

Aquí está la versión más inmaculada, sin esfuerzo y refinada de todas las Iberias. Donde otros luchan por mantenerse a flote, Marc-André Hamelin pasea en la cresta de cada ola con formidable facilidad y poesía. ¿Acaso necesita Albéniz, como dijo una vez Rubinstein, una mano amiga en Iberia que simplifique las texturas para una mayor claridad, brillantez y accesibilidad? La gracia musical de Hamelin se burla de esta pregunta. [...] Una comparación con la referencia para Albéniz de la versión de Larrocha es inevitable. No obstante, Hamelin es radicalmente diferente, tanto en la ejecución como en el carácter, y ella, aún a pesar de toda su magisterial autoridad, no es rival para él en cuanto a gracia y fluidez musical²²⁹.

Nicholas Unwin



Retrato 32 Unwin

Pianista inglés²³⁰. Cambridge, 1962. Estudió piano con John Barstow en el Real Colegio de Música, en Londres. Se ha especializado en la música de Sir Michael Tipper, con quien visitó Madrid en 1992. Dio recitales y grabó la música de Joaquín Nin en 1997. Luis de Pablo ha escrito una obra para él. Vivió en Tokio Japón de 1999 a 2004 estudiando la cultura y la música japonesa. Es un artista Steinway²³¹.

Su versión integral de *Iberia*, producida en el año 2000, fue la primera en ser producida en un solo disco compacto. Además ha grabado las sonatas para piano del compositor británico Michel Tipper.

Tiene un sitio Web personal: www.nicholasunwin.com En dicho sitio aparece reseñada su incursión en la música española:

Su interés por la música española le ha llevado a convertirse en un destacado intérprete de la música española del siglo XX. En 1993, organizó, promovió y actuó en 'Imágenes de Iberia ', un evento de fin de semana sobre la música española en la Sala de conciertos Blackheath. A principios de 1994 dio su primer recital de música española en el Fairfield Halls y fue invitado de nuevo para abrir su serie de la temporada siguiente. Además de recitales en vivo ofrecidos en España en 1997 grabó obras del pintoresco español de origen cubano Joaquín Nin²³².

²²⁹ Bryce Morrison, *Iberia*. Navarra. La Vega. Espagne Souvenirs. Yvonne en visite! - La révérence!; Joyeuse rencontre et quelques... Marc-André Hamelin pf Hyperion New CD [en línea], Gramophone 6/2005, www.gramophone.co.uk, Disponible a través de suscripción en : <http://www.gramophone.co.uk/gramofilereview.asp?reviewID=200214005&mediaID=215384&issue=Reviewed%3A+Gramophone+6%2F2005> [consulta: 30 octubre 2007].

²³⁰ Referencia del retrato: Nicholas Unwin [sitio Web personal], "Biography", imagen: 'Nick_copy', extracto de la imagen original convertida a blanco y negro, <http://www.nuij.com/nick/biography.htm> [consulta: 22 noviembre 2010].

²³¹ <http://www.steinway.com/artists/solo/u>

²³² Nicholas Unwin, "Biography", disponible en: <http://www.nuij.com/nick/biography.htm> [consulta: 23 noviembre 2010]. Traducción del texto del inglés al español por el autor de este trabajo de investigación. Decidir si incluyo la cita original

Además, en la página que promociona su versión de *Iberia* se incluyen algunas críticas breves que bien vale la pena leer y desvelar su sentido publicitario: *Fanfarria*: «Es el primer pianista que encuentro que realmente compite con ella [Alicia de Larrocha]»; *FM Magazine*: «Unwin ofrece claridad, atmósfera y una sorprendente especialización técnica»; *Gramophone*: «Tocada con un inmaculado gusto musical y una fluidez envidiable»; *American Record Guide*: «Éstas son interpretaciones idiomáticas, calmadas, ricas en sonido [...] Unwin es un maestro tanto en las notas como en el mensaje nacionalista. No se puede negar que la espléndida contribución de Unwin a la discografía de *Iberia*»²³³.

Olivier Chauzu



Retrato 33 Chauzu

Pianista francés²³⁴. Libourne, 18/XII/1963. Habiendo sido descubierto por Yvonne Lefébure, realizó sus estudios en el CNSM de París donde obtuvo un primer premio en la clase de Gabriel Tacchino en 1987, el año siguiente obtiene también un primer premio en la clase de música de cámara de Jean Mouillère y Jean-Claude Pennetier. Continuó sus estudios en la Banff School of Fine Arts (Canadá), donde recibe instrucción de maestros como Richard Goode, Paul Badura-Skoda y Anton Kuerti.

En 1998 ingresa en el ciclo perfeccionamiento en el Conservatorio de París en la clase de Theodore Paraschivesko, recibiendo clases maestras complementarias de Leo Fleisher, Vitaly Margoulis y Dimitri Bashkirov. En el año 2000 recibió su doctorado en estudios ibéricos. Imparte una clase en el Conservatorio Nacional de la Región de Bayonne. Su grabación integral de *Iberia* recibió en Diapason d'Or.

Su repertorio incluye obras para piano de todos los períodos de la historia musical, Tanto repertorio base (Bach, Scarlatti y Soler; Mozart y Haydn), así como obras de siglo XIX (Beethoven, Schumann, Schubert, Chopin, Liszt, Brahms) y del siglo XX (Debussy, Ravel, Albéniz, Granados, Stravinsky). También ha incursionado en la música contemporánea de Stockhausen, Boulez, Ohana, Mompou y obras de reciente creación de Lucien Guerinél y Philippe Olvidese.

En su sitio Web www.olivierchauzu.com se puede encontrar más información sobre su biografía, repertorio, prensa y fotografías. En Internet se pueden encontrar videos del pianista interpretando las piezas del tercer cuaderno

²³³ Nicholas Unwin, "Albéniz: *Iberia*. Chandos 9850", <http://www.nuji.com/nick/albeniz.htm> [última consulta: 23 noviembre 2010]. Traducción del texto del inglés al español por el autor de este trabajo de investigación.

²³⁴ Referencia del retrato: Palais des Festivals et des Congrès de Cannes, "Récital de Olivier Chauzu, piano", imagen: 'arton2647', extracto de la imagen original convertida a blanco y negro, http://www.palaisdesfestivals.com/article.php3?id_article=2647 [consulta: 23 noviembre 2010].

de *Iberia* en un concierto homenaje que tuvo lugar en el Museo Edmond Rostand de Cambo, en junio de 2009, que no parecen apoyar algunas de las críticas que aparecen en su página Web acerca de su versión de *Iberia*²³⁵. Por ejemplo, Luc Bourrousse escribe: «Una interpretación natural, obvia y, al mismo tiempo, de una rara profundidad, concilia la irreconciliable gracia con un toque de una libertad mayor y unas frases de una intuición, de una invención única. Magnífico y fascinante»²³⁶. Oswald Beaujean, no se queda atrás cuando escribe: «El joven francés Olivier Chauzu ilumina *Iberia* en todas las facetas: la sutileza rítmica y el brillo tonal, la poesía de ensueño, pero sobre todo en aquellos dolorosos momentos oscuros»²³⁷.

Hervé Billaut



Retrato 34 Billaut

Pianista francés²³⁸. Villefranche sur Saône, 5/VIII/1964. Se graduó del Conservatorio de París a la edad de 16 años donde estudió con Germaine Mounier y Jean Hubeau. Ganó el tercer premio del concurso de piano Long-Thibaud, donde además obtuvo el premio “Príncipe Rainiero” otorgado a la mejor interpretación de la obra contemporánea obligatoria²³⁹. También ha recibido consejo de Russel Sherman, Marie-Françoise Bucquet y Leon Fleisher. De manera complementaria obtiene una licenciatura en ciencia a los 19 años. Mientras realizaba su servicio militar a bordo del crucero portahelicópteros francés Jeanne d'Arc (R 97),

siguió ofreciendo recitales en aquellas ciudades portuarias donde paraba el barco. Tiene una licencia como piloto privado.

De la misma manera que Torres-Pardo, este pianista ha colaborado con otros artistas para crear espectáculos interdisciplinarios, ha sido pianista acompañante del Ballet Monte-Carlo en varias de sus giras y trabajado con los

²³⁵ Los enlaces a esos videos son los siguientes: Olivier, “Iberia de Albeniz” [video], YouTube, O. Chauzu, Iberia de Albeniz (1- El Albaicín) <http://www.youtube.com/watch?v=horJ1se4YMo> O. Chauzu, Iberia de Albeniz (2- El Polo) <http://www.youtube.com/watch?v=hd4ZtDiLynw> O. Chauzu, Iberia de Albeniz (3- Lavapiés) <http://www.youtube.com/watch?v=U4qpHdkP30g> [consulta: 20 octubre 2010].

²³⁶ Olivier Chauzu, “Presse: sur Iberia” [en línea], *Olivier Chauzu, pianist* [Website], Disponible en: <http://www.olivierchauzu.com/presse.html> [consulta: 10 noviembre 2010].

²³⁷ Oswald Beaujean, “Olivier Chauzu (Klavier) Calliope CAL 9398.9” [en línea], *Partituren: das Magazin für klassische Musik*, Berlin, 2008 Disponible en: <http://www.partituren.org/de/archiv/ausgabe18/ gehoert18/index.html?inhalt=20080819102905> [consulta: 10 septiembre 2010]. Texto original: «Der junge Franzose Olivier Chauzu leuchtet Iberia in allen Facetten aus, der rhythmischen Raffinesse und klanglichen Brillanz, der träumerischen Poesie, nicht zuletzt in den durchaus vorhandenen schmerzlichen abgedunkelten Momenten».

²³⁸ Referencia del retrato: Le circle des actionnaires, “Hervé Billaut, piano; Naoko Ogihara, violon; Concert classique”, imagen: ‘1101_89’, extracto de la imagen original convertida a blanco y negro, <http://cercle-actionnaires.bnpparibas.com/liste.php?region=Paris&tri=date> [consulta: 23 noviembre 2010].

²³⁹ Afp., “Stanislas Bounine, ganador de la bienal Marguerite Long-Jaques”, *ABC*, Madrid, 29/11/1983. p. 74.

coreógrafos Jean-Christophe Maillot y John Neumeier. Es profesor en el Conservatorio de Lyon y asistente de Bruno Rigutto en el Conservatorio de París.

Su sitio Web www.hervebillaut.com incluye fotografías, biografía, discografía y críticas, también está disponible la información en formato de kit de prensa. Incluimos aquí una crítica de Olivier Bellamy que apareció en la revista *Le monde de la musique*, en junio de 2005:

Hervé Billaut trasciende *Iberia*. Tono cálido, interpretación intensa, pasión dominada y ritmo irresistible: el pianista Hervé Billaut toca los cuatro cuadernos de *Iberia* de Albéniz con un excepcional sentido del tono [color] y del contraste. Al oírlo tocar, pensé en Debussy escuchando *Iberia* por primera vez: “La música nunca había llegado a tan diversas y coloridas impresiones; los ojos se cierran como si fueran deslumbrados por la contemplación de demasiadas imágenes”²⁴⁰.

Además, interpretó la integral de *Iberia* en la Sala Cortot de París el 16 de abril de 2005²⁴¹. En Internet existe sólo un pequeño clip de un recital ofrecido por el pianista en la Asociación Les Petits Frères des Pauvres y el Hôpital Saint-Jacques, en la ciudad de Nantes²⁴².

Miguel Baselga



Retrato 35 Baselga

Pianista de origen aragonés nacido en Bélgica²⁴³. Luxemburgo, 4²⁴⁴/X/1966. Inicia su estudio de piano a los 6 años de edad. Estudió en el Real Conservatorio Superior de Música de Lieja, obteniendo un primer premio en 1985. Tuvo como maestro a Eduardo del Pueyo. En 1996, graba la integral para piano de Manuel de Falla para el sello sueco BIS. Hasta el momento lleva publicados siete discos compactos del proyecto discográfico iniciado en 1998 que recoge la integral para piano de Albéniz. Otros trabajos son “El tiempo malherido” y “Vals Café”. En su sitio Web www.miguelbaselga.com se puede obtener más información sobre este pianista, dicho

espacio virtual también incluye algunos videos con extractos de conciertos. En

²⁴⁰ La crítica está incluida en la versión en inglés del “Herve Billaut, pianist” [press review], www.hervebillaut.com PDF disponible en: http://www.hervebillaut.com/03_DOCUMENTS/Presse_Gb.pdf [última consulta: 10 octubre 2010]. El sitio Web incluye una versión bilingüe en francés e inglés.

²⁴¹ Pianobleu, “Hervé Billaut: Biographie résumée”, http://www.pianobleu.com/herve_billaut.html [consulta : 2 agosto 2009].

²⁴² LeNantais044, “Nantes : La Folle Journée à l'hôpital” [Hervé Billaut], http://www.dailymotion.com/video/xcet3x_nantes-la-folle-journee-a-l-hopital_music [consulta: 22 abril 2011].

²⁴³ Referencia del retrato: Carlos de Matesanz, “Entrevista: Miguel Baselga, a golpe de Albéniz”, *Opus musica, revista de música clásica*, Nº 44, abril 2010, imagen: ‘baselga01’, extracto de la imagen original, © Antonio Rascon, <http://www.opusmusica.com/044/entrevista.html> [consulta: 24 noviembre 2010].

²⁴⁴ El día de nacimiento lo encontramos en una entrevista realizada al pianista para RNE: J. L. García del Busto, “Entrevista a Miguel...”, p. 1. Este dato no aparece ni en diccionarios ni artículos. Por ejemplo, Ruiz Tarazona en la entrada correspondiente a este pianista en el DMEH sólo da el mes y el año de nacimiento. Andrés Ruiz Tarazona, “Miguel Baselga”, en DMEH, v. 2, p. 281.

USA ha actuado en el Weill Hall del Carnegie Hall de Nueva York y la prestigiosa 92nd Street Y neoyorquina.

Justo Romero no es generoso con sus comentarios sobre la empresa acometida por el pianista: «Miguel Baselga por su parte, ha publicado ya los tres primeros cuadernos de su anunciado integral por entregas para el sello BIS. Ni por medios técnicos, ni talante, expresivo, ninguno de estos discretos y parcos discos iniciales hacen presagiar una esplendorosa culminación del ciclo»²⁴⁵.

En relación con la integral para piano de Albéniz, Baselga se expresa así en una entrevista: «Ahora con 6 CD's ya grabados de los 9 que compondrán la integral creo que puedo decir que es uno de los autores más sugerentes que conozco, quizá uno de los más indicados para empezar a escuchar música clásica y que su música es HORRIBLEMENTE difícil de tocar. Pero sin que se note. Y sin que se oiga. Esa es la cuestión»²⁴⁶.

Ángel Huidobro [Vega]



Retrato 36 Huidobro

Pianista²⁴⁷. París, 1967. Aunque nació en la capital francesa, ha vivido en Valladolid desde que era un niño. Sus estudios empiezan de manera intensa a la edad de 14 años con el acordeón (el piano lo inicia a los 16) pasando por el Conservatorio Profesional de Música de Valladolid y Superior Municipal de Barcelona y en el Real Conservatorio de Madrid. Su maestro de piano fue Manuel Carra. Obtiene premio extraordinario en Piano, Acompañamiento Acordeón, Contrapunto y Fuga. Estudia acordeón clásico con Elio Boschello en la Scuola Luciano Fancelli, Italia. Ha sido maestro repetidor del Teatro Real de Madrid (temporadas 97-98 y 98-

99). Colabora habitualmente con la Orquesta Sinfónica de Madrid desde 1999. Es profesor de contrapunto en el RCSMM. Ha grabado tanto repertorio para acordeón como para piano. Con el pianista Jorge García Herranz forma un dúo a dos pianos "tangopuntodos", han registrado dos discos compactos con ese tipo de música²⁴⁸.

En su faceta como acordeonista habría que decir que ha compuesto 3 obras para acordeón: Suite para acordeón (1991), "Sonata-Trío para acordeón, violín y fagot" (1992) y "Ecos del Valle" (para acordeón y cinta magnética, 1992). De 1994 a 1997 fue el primer profesor de acordeón del Conservatorio Profesional de

²⁴⁵ J. Romero, *Isaac Albéniz...*, p. 238.

²⁴⁶ Antonio Rascón, "Palabra de pianista: seis intérpretes que conocen bien la obra de Albéniz explican a 'Territorios' su significado y lo que sienten al tocarla" [entrevista] [en línea], *Territorios*, Bilbao, www.elcorreo.com, [s.a.], Disponible en: <http://info.elcorreo.com/territorios/articulo/literatura/877762/palabra-de-pianista.html> [consulta: 27 agosto 2008]. Las mayúsculas son del texto original.

²⁴⁷ Ángel Huidobro (int.), "Isaac Albéniz: Iberia" [CD], Madrid, Several Records SRD-298/9, © © D.L. 2004. Referencia del retrato: Imagen escaneada del folleto del la grabación, a partir del ejemplar comprado por autor de este trabajo de investigación.

²⁴⁸ Ángel Huidobro Vega; Jorge García Herranz, *Tangopuntodos: elegancia y pasión a dos pianos* [sitio Web], <http://tangopuntodos.webs.com/> [consulta: 20 diciembre 2010].

Valladolid. Desde 1998 dirige el curso de verano "Encuentro de Acordeón", organizado por la Junta de Castilla y León. Es presidente fundador desde 1989 de la "Asociación de Acordeonistas de Valladolid". Ha participado como jurado en el "Concurso Internacional de Acordeón de Cantabria" (Torrelavega), desde 1998 y en el "Certamen Nacional de acordeón" de 2001²⁴⁹. En el espacio virtual se pueden encontrar tres videos que produjo Televisión Española, donde aparece Huidobro tocando al piano 'El puerto', 'Málaga' y 'Eritaña' en la Sala Manuel de Falla del Real Conservatorio de Madrid²⁵⁰.

Yoram Ish-Hurwitz



Retrato 37 Ish-Hurwitz

Pianista holandés de origen israelita²⁵¹. 1968. Inició sus estudios en el Sweelinck Conservatorium con Danièle Dechenne y Jan Wijn, quien fuera por un tiempo alumno de Alicia de Larrocha. Hizo su posgrado en la Escuela Juilliard de Nueva York estudiando con György Sándor, terminando en 1993 y siendo el primer pianista holandés en graduarse de dicha institución. Por último recibió instrucción por dos años del maestro y pianista Karl-Heinz Kämmerling. Es un artista Steinway desde 1993²⁵². Actúa de forma regular en los Países Bajos y ha dado recitales y sido solista con orquestas de Noruega, Alemania, Eslovaquia,

Italia, Republica Checa, Reino Unido y USA.

Ha grabado música de Schubert, Chopin, Mussorgsky, Prokofiev, sus últimos proyectos incluyen la integral de *Iberia* de Albéniz y la serie completa de los *Años de peregrinaje* de Liszt.

En su sitio Web www.ish-hurwitz.nl además de encontrar material relacionado con su biografía²⁵³, agenda, críticas (en holandés y algunas en alemán), también se puede comprar sus grabaciones y, además, se utiliza una

²⁴⁹ "Huidobro Vega, Ángel (1967-)" [en línea], disponible en: <http://acordeon.eresmas.net/gorka/bibli/hgl.html> [consulta: 10 diciembre 2010].

²⁵⁰ Ángel Huidobro (int.), *Trazos de la Iberia. El Puerto, Málaga, Eritaña*, Producción y realización para TVE: David del Río Robles, Sala Manuel de Falla del Real Conservatorio Superior de Madrid. Enlaces: "TVE es música El Puerto, Málaga, Eritaña de Albéniz", carga a YouTube: 7/8/2010, <http://www.youtube.com/user/Daviddelriorobles#p/u/42/RsUhqozJliQ>, http://www.youtube.com/user/Daviddelriorobles#p/u/33/XfKc_9rOMzI, <http://www.youtube.com/user/Daviddelriorobles#p/u/34/nj2QSRNfgCQ> [consulta: 10 noviembre 2010].

²⁵¹ Referencia del retrato: Yoram Ish-Hurwitz, "Official press photos", Sitio Web del pianista. www.ish-hurwitz.nl imagen recortada y modificada a escala de grises: 'YoramIH2_preview', Photo © by Rob Becker (Royalty free), extracto de la imagen original. <http://www.ish-hurwitz.nl/concerts/publicity.htm> [consulta: 15 noviembre 2010].

²⁵² <http://steinway.com/artists/solo/i>

²⁵³ Yoram Ish-Hurwitz, "Biografías: Yoram Ish-Hurwitz, piano", *Yoram Ish-Hurwitz, pianist* [sitio Web], <http://www.ish-hurwitz.nl/iberia/es/biografie/yoram.html> [consulta: 10 noviembre 2010].

nueva estrategia para atraer los posibles fans que dice: «Sigue Yoram Ish-Hurwitz en Twitter y obtén una pista gratis de su nueva Iberia»²⁵⁴.

El pianista realizó junto a la cineasta Jenneke Boeijink²⁵⁵ un viaje al sur de España para buscar las raíces y fundamentos de las piezas de *Iberia*. En este proyecto se intercala la interpretación de la obra de Albéniz con la proyección de partes de este film bajo la dirección teatral de Carel Alphenaar²⁵⁶. Este trabajo conjunto se presentó al público holandés en una gira por los Países Bajos durante los meses de enero a abril de 2009²⁵⁷. En la Red es posible encontrar un video sobre el ‘Corpus Christi en Sevilla’ que recrea el efecto de dicho film, al intercalar imágenes del pianista al piano con aquellas de dicha festividad²⁵⁸.

Artur Pizarro



Retrato 38 Pizarro

Pianista americano de origen portugués²⁵⁹. Lisboa, 17/VIII/1968. Realizó su primera presentación pública a los 3 años y los 4 hizo su debut televisivo. Su abuela materna, la pianista Berta da Nóbrega, le brindó las primeras lecciones. De 1974 a 1990 estudio con Sequeira Costa, quien fue a su vez alumno de Vianna da Motta. Siguió a su maestro a los Estados Unidos quien fue profesor de piano en la Universidad de Kansas. También recibió instrucción de Jorge Moyano en Lisboa y de Aldo Ciccolini, Géry Moutier y Bruno Rigotto en París. Ganó el primer premio en los siguientes concursos de piano: Vianna da Motta (1987), Greater Palm Beach

Symphony (1988) y Leeds (1990). Se ha dedicado también a la música de cámara y formó un dúo de piano con Vita Panomariovaite. Ha realizado varios ciclos, como el compuesto por las 32 sonatas de Beethoven, que ha interpretado una vez en USA y UK (Londres) y dos en Portugal. También ha presentado la obra completa para piano de Ravel y Debussy. Su último ciclo lo realizó en 2010 interpretando el repertorio para piano de Chopin. Ha tenido una colaboración con

²⁵⁴ Yoram Ish-Hurwitz, “News and Twitter updates”, *Yoram Ish-Hurwitz, pianist* [sitio Web] <http://www.ish-hurwitz.nl/> [consulta: 15 noviembre 2010]. Véase también: <http://twitter.com/#!/yoramih> [consulta: 15 noviembre 2010]

²⁵⁵ En el siguiente enlace se puede encontrar una biografía de esta cineasta: “Jenneke Boeijink, cine”, *Yoram Ish-Hurwitz, pianist* [sitio Web], <http://www.ish-hurwitz.nl/iberia/es/biografie/jenneke.html> [consulta: 15 noviembre 2010].

²⁵⁶ Una biografía de esta artista aparece en el siguiente enlace: “Carel Alphenaar, dirección artística”, *Yoram Ish-Hurwitz, pianist* [sitio Web], <http://www.ish-hurwitz.nl/iberia/es/biografie/carel.html> [consulta: 15 noviembre 2010].

²⁵⁷ Yoram Ish-Hurwitz, “Iberia-tournée Países Bajos 2009”, *Yoram Ish-Hurwitz, pianist* [sitio Web], <http://www.ish-hurwitz.nl/iberia/es/concerten/index.html> [consulta: 15 noviembre 2010].

²⁵⁸ El enlace para dicho video se puede encontrar con la información siguiente: Carel Alphenaar (filmación), “Yoram Ish-Hurwitz - El Corpus Christi”, ChallengeRecords, subido a YouTube: 3/3/2009, <http://www.youtube.com/watch?v=UqdE4JCSohk&feature=related> [consulta: 20 octubre 2010].

²⁵⁹ Referencia del retrato: valkirio, Blogspot “Artur Pizarro na Gulbenkian”, www.valkirio.blogspot.com 20/05/2010, imagen: ‘Artur Pizarro’, <http://valkirio.blogspot.com/2010/05/artur-pizarro-na-gulbenkian.html> [consulta: 18 noviembre 2010].

casas de piano como Yamaha y Blüthner para sus conciertos y grabaciones. En la página Web del manager de artistas Tom Croxon se puede encontrar más información acerca de este pianista, entre el material hay una discografía completa²⁶⁰.

Bryce Morrison escribe: «Su emprendedor repertorio grabado va desde Liszt y Rachmaninoff hasta Scriabin (la integral de mazurcas, el concierto para piano y los 24 preludios op. 11), Kavalevsky, Shostakovich, Milhaud, Rodrigo y Vorisek. También, grabó un recital de música española para dos pianos con Sequeira Costa»²⁶¹.

En la Red se pueden encontrar algunos videos conteniendo por ejemplo su interpretación del *3er Concierto para piano* de Rachmáninov en el concurso internacional de piano Leeds²⁶².

Gustavo Díaz-Jerez



Retrato 39 Díaz-Jerez

Pianista español²⁶³. Santa Cruz de Tenerife, 1969. Inició sus estudios en el Conservatorio Superior de Música de Santa Cruz de Tenerife con Jesús Ángel Rodríguez Martín. Los perfeccionó en la Manhattan School of Music con Salomon Mikowsky.

«Sus registros discográficos incluyen el estreno absoluto de la *Sonata para violín y piano* de Esplá, la obra integral para piano de Falla, la obra integral para piano solo y piano y orquesta de Carles Suriñach junto a la Orquesta Sinfónica de Tenerife y el maestro Víctor Pablo Pérez, un doble compacto con la *Suite Iberia*, *La Vega*, *Azulejos* y *Navarra* de Isaac Albéniz. Asimismo,

está editado un disco compacto que incluye varias de sus obras para agrupaciones de cámara»²⁶⁴. Ha interpretado *Iberia* en varias islas del Archipiélago canario y en distintos puntos de España, Estados Unidos, Republica Checa, Rusia²⁶⁵. Desde 2002 es profesor del Conservatorio Superior de Música del País Vasco. Es Académico de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel.

²⁶⁰ Tom Croxon, "Artist: Artur Pizarro, piano", *Tom Croxon Management*, Disponible en: http://www.tomcroxonmanagement.co.uk/b_artur.htm [consulta: 14 diciembre 2010].

²⁶¹ Bryce Morrison, "Pizarro, Artur", *New Grove*, v. 19, p. 818.

²⁶² Pizarro, Artur (int.), "Rachmaninoff Piano Concerto No.3, 1st Movt. (1/5)", City of Birmingham Symphony Orchestra (dir. Simon Rattle), Leeds piano competition 1990, [www.youtube.com](http://www.youtube.com/watch?v=4n3ww630QFM) subido por itwvw el 11/7/2010, <http://www.youtube.com/watch?v=4n3ww630QFM> [última consulta: 20 septiembre 2010]. En la página Web de dicho concurso se puede encontrar una nota bibliográfica, donde además se menciona que será jurado en la edición de 2012: Leeds International Piano Competition, "Jury: Artur Pizarro", *The 1012 competition*, The University of Leeds, http://www.leedspiano.com/Home/The_2012_Competition/Jury/Artur_Pizarro.aspx [07 julio 2011].

²⁶³ Referencia del retrato: Septenio de Canarias, "La *Hungarian Symphony Chamber* comienza una gira para promocionar la música sinfónica canaria", *Septenio de Canarias, cultural ciencia e innovación*, 20/11/2008, imagen: 'Gustavo Díaz Jerez', <http://www.gobiernodecanarias.org/cultura/actividades/septenio08-4/septenio08-4.html> [consulta: 17 noviembre 2010].

²⁶⁴ <http://www.gustavodiazjerez.com/pianista.html> [consulta: 21 octubre 2010].

²⁶⁵ <http://www.gustavodiazjerez.com/pianista.html> [consulta: 21 octubre 2010].

Este pianista también ha desarrollado sus inquietudes como compositor. Mientras estudiaba en la Manhattan School of Music estudió composición con Giampaolo Bracali y Ludmila Ulehla. Es autor de un programa informático llamado *FractMus*, enfocado a la composición algorítmica. Mayor información sobre él se puede encontrar en su página Web www.gustavodiazjerez.com. También tiene un canal en YouTube <http://www.youtube.com/user/suphysis> donde se puede escuchar parte de su música e interpretación²⁶⁶. Existe también un corto reportaje sobre la participación de Díaz-Jerez en el XXV Festival Isaac Albéniz, donde interpretó la integral y se le hizo entrega de la Medalla Albéniz de Camprodón en reconocimiento de su labor de difusión de la música de dicho compositor²⁶⁷. Justo romero ha recibido la integral del pianista con las siguientes palabras:

[...] ha tenido el buen gusto y la agudeza de escuchar con oídos bien abiertos los documentos dejados por los *maestros*; esto es: Alicia de Larrocha en cualquiera de sus tres registros, Esteban Sánchez y Rafael Orozco. Desde ese conocimiento, desde esa formidable perspectiva heredada y bien digerida, Díaz-Jerez ha rumiado su propia visión. [...] Quizá sea éste el *fresco* iberista más homogéneo llevado al disco hasta ahora [...] Apabulla el virtuosismo del intérprete, la claridad y limpieza con que resuelve los muchos intrincadísimos pasajes del monumento sonoro²⁶⁸.

²⁶⁶ En especial hay un video correspondiente a Televisión Española dentro de “programa de mano” que incluye una entrevista al pianista y en ella se le puede ver interpretando una pieza suya titulada “Farey” de *Tres piezas para clarinete y piano*, en compañía del músico Cristo Barrios. En: TVE, “Entrevista a Cristo Barrios y Gustavo Díaz Jerez” [video], *Programa de mano*, 21/11/2010, Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/programa-de-mano/programa-de-mano-21-11-10/936882/> [consulta: 11 diciembre 2010], Extracto disponible en www.youtube.com subido por suphysis el 28/11/2010. http://www.youtube.com/watch?v=F0xbp9qJf9k&feature=channel_video_title [consulta: 10 diciembre 2010].

²⁶⁷ El enlace se encuentra en YouTube con el título: “XXV Festival Isaac Albéniz - suite iberia integral - valldecamprodontv.com” [video], 26/8/2010, <http://www.youtube.com/watch?v=V66bp8afmEc&feature=related> [consulta: 13 noviembre 2010].

²⁶⁸ Justo Romero, “Gustavo Díaz-Jerez: flamante revelación”, Crítica del disco: Albéniz: Iberia, La ega, Azulejos, Navarra. Gustavo Díaz-Jerez (piano). 2CD SEDEM 2, 2009, 2’, DDD, *Scherzo*, Año XXIV, N° 246, Noviembre 2009, p. 8.

Pianistas nacidos entre 1975 y 1982

Luis Fernando Pérez [Herrero]



Retrato 40 Pérez

Pianista español²⁶⁹. Madrid, 1977. Inicia sus estudios en el Conservatorio de Pozuelo de Alarcón con Andrés Sánchez-Tirado, los continúa en la Escuela Superior de Música Reina Sofía (Madrid) piano con Dimitri Bashkirov y Galina Eguiazarova; música de cámara con Marta Gulyas. Su perfeccionamiento lo realizó con Pierre-Laurent Aimard en la Escuela de Música de Colonia, Alemania (Hochschule für Musik-Köln). También, recibió consejo de Alicia de Larrocha y Carlota Garriga en la Academia Marshall de Barcelona, donde obtuvo el “Máster en música española” concedido por dicha Academia.

Participa de forma permanente en las clases magistrales del castillo de Keszthely (Hungría) y las clases magistrales en Agen (Francia), también en Musikeon (Valencia) y es Asistente de la Cátedra de Música de Cámara en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid.

En 2007 graba para Verso, en conjunto con la Orquesta Sinfónica de Praga bajo la dirección de Mario Klemens, la primera grabación mundial del *Concierto para piano y orquesta* del compositor Pedro Vilarroig, cuyo estreno se produjo en noviembre de 2008 en el Teatro Monumental de Madrid. El 14 de agosto de 2008 ofrece la integral en el Festival Isaac Albéniz de Camprodón y recibe la medalla que ofrece dicho festival. Un año después, Radio Nacional de España le otorga el premio “Ojo Crítico” de la música 2009. Tiene una grabación dedicada a las Sonatas del Padre Soler y otra con los nocturnos de Chopin, ambas producidas por el sello Mirare.

De él se ha dicho «enfrentarse a Iberia, [...], antes de cumplir los treinta años es un atrevimiento que no está al alcance de todos los pianistas»²⁷⁰. Ha sido comisionado por la Fundación Albéniz para realizar una edición de *Iberia* de Albéniz, hasta el momento ha completado los dos primeros cuadernos, los cuales se pueden consultar en la página Web de la Fundación Albéniz²⁷¹.

En su sitio Web www.luisfernandoperez.com se puede acceder a más material sobre este pianista, además de enterarse de su agenda, discografía y críticas. El pianista también tiene un canal en YouTube, en él se puede encontrar interpretación suyas capturadas en video, entre ellas aparecen ‘Evocación’ y ‘El polo’²⁷².

²⁶⁹ Referencia del retrato: Asociación para el progreso de las artes, “III festival internacional de música «Villa de Medinaceli». Luis Fernando Pérez, piano”, imagen: ‘Luis_Fernando_Perez’, http://www.asociacionarpa.com/paginas/luis_fernando_01.htm [consulta: 15 noviembre 2010].

²⁷⁰ “Suntuosa y juvenil Iberia”, *El diario de Sevilla*, 2/6/2007.

²⁷¹ Fundación Albéniz, “Bieno Albéniz 2009-2010”, Escuela Superior de Música Reina Sofía, <http://www.classicalplanet.com/albenizenabierto> [consulta: 20 noviembre 2010].

²⁷² Luis Fernando Pérez (int.), “Luis Fernando Pérez, piano Isaac Albéniz - Suite Iberia – ‘Evocación’ ” [video], subido por IsaacAlbeniz1 a YouTube el 3/8/2009, <http://www.youtube.com/watch?v=5Tp483SW9Bc> Véase también: “Luis Fernando Pérez, piano

Eduardo Fernández [García]



Retrato 41 Fernández

Pianista español²⁷³. Alcalá de Henares, Madrid, 1981. Se inició en el conocimiento del piano con su abuelo a los cuatro años. Estudió en el Conservatorio de Alcalá de Henares con Carmen Aguirre y los continuó con Almudena Cano en el Real Conservatorio de Madrid. También tomó clases con Esteban Sánchez.

Ha realizado grabaciones para Radio Nacional de España. Interpretó la integral de *Iberia* por primera vez en junio de 2007 dentro del Festival Internacional de Música de Deià, Mallorca. En febrero de 2009 hizo su debut en el Teatro Real de Madrid con la OSM en la conmemoración del centenario del fallecimiento de Albéniz.

El folleto del disco no incluye información biográfica sobre este pianista, en su lugar, en la contraportada, se da la dirección del sitio Web del músico. Dentro de dicho sitio se puede acceder a una biografía, prensa, material multimedia, la referencia discográfica de esta su primer grabación y eventos próximos. La mayor información sobre él se puede encontrar en el kit de prensa disponible para descarga, que contiene algunas fotografías, además de una biografía corta y una completa²⁷⁴. La última contiene datos sobre su formación, premios y repertorio tanto orquestal como para piano solo.

En cuanto a *Iberia* el pianista menciona en una entrevista: «Tuve la suerte de estudiar varias piezas de *Iberia* con Esteban Sánchez. Yo entonces era muy joven, pero aún guardo sus enseñanzas con admiración»²⁷⁵. En otra, responde así a la pregunta ¿Qué hace diferente tu versión de *Iberia* al resto de grabaciones?: «Mi intención en este sentido ha sido simplemente la búsqueda de una interpretación propia a través de las partituras originales de Albéniz, intentando mostrar la unión de impresionismo y folclore popular que hizo que Albéniz fuera un genio elevado a universal»²⁷⁶. En *Programa de mano*, disponible sitio Web de RTVE, se puede ver una interpretación suya de 'El puerto' acompañada de una corta entrevista²⁷⁷. En la siguiente ilustración se puede ver una captura de Facebook de la emisión

Isaac Albéniz - Suite Iberia- 'El Polo' ” [video], subido por IsaacAlbeniz1 a YouTube el 3/8/2009, http://www.youtube.com/user/IsaacAlbeniz1#p/u/5/hyknYIo-8_4 [consulta: 15 diciembre 2010].

²⁷³ Referencia del retrato: Eduardo Fernández, “Download kit (contains: hi-resolution photos and full length dossier)”, imagen: ‘Eduardo Fernández 5’, extracto de la imagen original convertida a blanco y negro, <http://www.eduardo-fernandez.com/press.php> [consulta: 20 diciembre 2010].

²⁷⁴ Se encuentra disponible el Kit de prensa sobre este pianista en formato zip en el siguiente enlace: <http://www.eduardo-fernandez.com/press.php#> [consulta: 20 diciembre 2010].

²⁷⁵ En el enlace <http://www.variaciones.es/eduardo-fernandez-grabacion-de-iberia-para-warner/> se puede acceder a la entrevista realizada a dicho pianista, texto correspondiente a la versión impresa de noviembre de 2010 de la revista *Variaciones*. [consulta: 10 enero 2011].

²⁷⁶ RTVE, “Charla de los internautas con el pianista que presenta 'Iberia', un disco con la obra cumbre de Isaac Albéniz, Eduardo Fernández estuvo con los usuarios de RTVE.es” [en línea], Encuentros digitales en RTVE.es, 1/3/2011, disponible en: http://encuentrosdigitales.rtve.es/2011/eduardo_fernandez.html [consulta: 4 mayo 2011].

²⁷⁷ Clara Sanchis, “Entrevista a Eduardo Fernández” [video], *Programa de mano*, 01/03/2011, RTVE, Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/programa-de-mano/programa-de-mano-01-03-11/1033894/> [consulta: 18 mayo 2011]. El extracto va del minuto 12'30 al 20'31.

televisiva *Programa de mano* promocionando un encuentro digital con este joven pianista²⁷⁸.



Ilustración A-2 Nuevas formas de interacción con jóvenes músicos, captura de Facebook sobre entrevista digital a Eduardo Fernández

El pianista está bien posicionado en la Red, con un sitio Web de calidad bastante completo. Desde 2008 cuenta con un canal en YouTube, entre el material disponible, existe su interpretación de ‘Evocación’²⁷⁹. Además es posible seguirle en Twitter²⁸⁰, en cuya cuenta es posible leer noticias de última hora suyas y acceder a enlaces con información sobre conciertos y críticas.

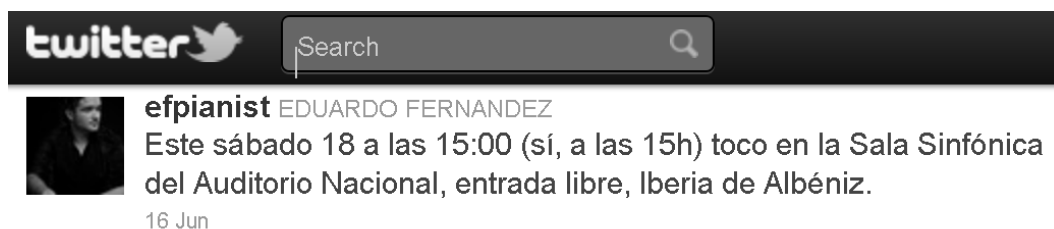


Ilustración A-3 Twitter oficial de Eduardo Fernández, entrada sobre concierto

²⁷⁸ TVE2, “Programa de mano”, en Facebook, <http://es-es.facebook.com/people/Programa-de-Mano/100001364678612> [consulta: 19 mayo 2011].

²⁷⁹ Eduardo Fernández, “Evocacion, from Iberia Albeniz / Eduardo Fernandez” [Encore del concierto en Teatro de la Zarzuela, Madrid dado por el pianista el 12 de noviembre de 2007], subido a YouTube por Eduardofdez el 8/5/2008, <http://www.youtube.com/user/eduardofdez#p/u/42/bc6Q9ckgAdE> [consulta: 10 enero 2011].

²⁸⁰ «Twitter es una aplicación en la Web que permite a sus usuarios escribir pequeños textos (de hasta 140 caracteres) que pueden ser leídos por cualquiera que tenga acceso a su página». En: Juan Diego Polo, *Twitter para quien no usa Twitter*, España, <http://www.whatsnew.com>, 2009, p. 6. Existe una versión electrónica en PDF disponible gratis en: <http://www.bubok.es/libros/16583/Twitter-para-quien-no-usa-Twitter-BN> [consulta: 19 junio 2011].

Esta aplicación de microblogging es otro medio del que dispone el artista para estar en contacto con su público. Por ejemplo en cuanto al evento que aparece en la ilustración A-3 a pesar de lo corto del mensaje fue la manera idónea para promocionar su participación en este evento en el Auditorio Nacional, cuya página Web no incluyó ninguna información específica con respecto a los conciertos que sucedieron con motivo de los festejos del día de la música.

El mundo de la música ha cambiado mucho desde que los artistas sufrían para darse a conocer a las masas. Hoy en día Internet ha transformado, para el bien de unos y el mal de otros, la forma de hacer negocios en el mundo artístico.

Sin duda una de las actividades más frecuentes entre los usuarios de redes sociales es el envío de informaciones relacionadas con este tema: canciones que estamos escuchando en un momento determinado, recomendaciones de nuevos temas, artistas recién descubiertos, etc. La filosofía de Twitter es la ideal para este tipo de comunicación, por la que han ido apareciendo varias formas de saciar esta necesidad entre los diferentes usuarios²⁸¹.

Es ese sentido, el artista que quiera, puede utilizar estas herramientas para su propia promoción y Fernández hace un uso adecuado de ellas.

Por último, con motivo de su grabación integral de *Iberia*, se ha respaldado su lanzamiento con varias entrevistas en revistas especializadas²⁸².

Kotaro Fukuma



Retrato 42 Kotaro

Pianista japonés²⁸³. Tokio, 29/VIII/1982. Estudió con Bruno Rigutto Bucquet y Marie-Françoise en el Conservatorio de París de 2001 a 2005, continuó sus estudios con Klaus Hellwig en la Universidad de Arte de Berlín [Universität der Künste Berlin] durante el periodo 2005-2010. Asistió a la Academia Internacional de Piano del Lago de Como, en Italia (2006-2009). También ha recibido instrucción de Leon Fleisher, Mitsuko Uchida, Richard Goode, Alicia de Larrocha, Maria Joao Pires, Leslie Howard y Aldo Ciccolini. Kotaro ganó el Primer Premio y el Premio Chopin en el 15º Concurso Internacional de Piano de Cleveland, en 2003. También el

Tercer premio en el XVII Concurso Internacional de Piano de Santander Paloma O'Shea. Su interés por la música contemporánea, le ha llevado a realizar estrenos mundiales y nacionales de las obras de Toru Takemitsu, Shishido Mutsuo,

²⁸¹ J. D. Polo, *Twitter para quien no usa Twitter...*, p. 54.

²⁸² Véase las siguientes revistas, cada una incluye una entrevista con el pianista a propósito de su grabación integral de *Iberia*: "Eduardo Fernández: minuciosa Iberia" [reportaje], *Variaciones*, nov 2010, 62, pp. 28-30. Pedro González Mira, "La música como estado de ánimo" [Entrevista], *Ritmo*, N° 837, enero 2011, Año LXXXII, pp. 12-15. Ernesto Caballero, "Eduardo Fernández: «marcar me objetivos es ponerme límites»" [Entrevista], *CD Compact*, N° 249, Año XXV, enero 2011, pp. 10-11.

²⁸³ Referencia del retrato: Kotaro Fukuma, "Kotaro Fukuma, japanese pianista; press kit", imagen: 'Photo 01', Fotógrafo: T. Shimmura. Extracto de la imagen original convertida a blanco y negro, http://www.kotarofukuma.com/fukuma_press_kit.htm [consulta: 10 enero 2011].

Gagneux Renaud, Escaich Thierry Huillet Thierry, Einojuhani Rautavaara, Seongju Ah y Francesco Milita. Hasta la fecha Kotaro ha realizado cinco grabaciones: dos en Naxos (Schumann, Takemitsu), dos por Accustika (Liszt, Recital en vivo Toppan) y uno para Harmony (Albéniz).

Este joven pianista nacido en Tokio es un ejemplo moderno del pianista que pertenece a la aldea global conectada a través de Internet. La mayor fuente de información se encuentra en su sitio Web: www.kotarofukuma.com En esta dirección se puede encontrar su biografía en seis idiomas: inglés, alemán, japonés, francés, español e italiano. Además se puede consultar sus proyectos, fotografías, repertorio, críticas, agenda de conciertos y se pueden adquirir sus grabaciones. En el caso de *Iberia*, es la única manera de conseguirla y fue la forma como la he adquirido.

Además de ello, tiene un blog: <http://kotarofukuma.blogspot.com/> donde comenta sus proyectos, sus giras y algunas impresiones de sus giras y conciertos recién ocurridos; existe también una versión del blog en japonés. A la par, tiene una cuenta de Facebook²⁸⁴.

Algo que se utiliza inteligentemente desde el punto de vista del marketing en su sitio Web es el hecho de que es el pianista más joven en haber grabado *Iberia* completa, en las siguientes palabras:

Hasta la fecha, Kotaro Fukuma es el pianista más joven que cuenta en su haber con grabaciones comerciales de toda la Suite Iberia de Albéniz (Harmony), las ocho Novelletten de Schumann y la obra completa para piano de Toru Takemitsu (Naxos), trabajos que han recibido críticas elogiosas de revistas especializadas musicales como 5 Diapasons, American Music Records (Recomendación), Monde de la Musique (4étoiles), y Classic Today (9/9). Su nuevo disco aparece en Noviembre 2010 con las obras de Franz Liszt (Accustica Japan)²⁸⁵.

Asimismo, tiene contratada una agencia de gestión artística, www.Konzertdirektion-Lee.de, que le ayuda a tener una presencia importante a través de giras de conciertos.

Es destacable su voluntad de reaccionar ante el mundo que le rodea, prueba de ello fue su intención de ayudar ante los desastres naturales acontecidos en Japón en marzo de 2011, ofreciendo un recital en Berlín, en el cual reunió más de 3000 euros que fueron donados para ayudar a los ciudadanos japoneses afectados por la tragedia. Asimismo, donaría las ganancias de un concierto ofrecido a principios de abril en la República de Sudáfrica. En el enlace proporcionado en la cita al pie de página se puede leer la noticia y observar el cartel que promociona su recital con fines benéficos en el Hugo Lambrechts Auditorium de la ciudad de Cape Town²⁸⁶.

²⁸⁴ <http://www.facebook.com/people/Kotaro-Fukuma/653926469>.

²⁸⁵ Kotaro Fukuma, "Biografía" [versión en español], *Kotaro Fukuma, japanese pianist* [sitio Web], http://www.kotarofukuma.com/about_kotaro_fukuma_es.htm [consulta: 16 octubre 2010].

²⁸⁶ Muse Events SA, "International concert pianist Kotaro Fukuma plays in Aid of Japan at Hugo Lambrechts in Parow" [en línea], *The Artsmag*, Disponible en: <http://theartsmag.com/arts-mag-home/item/252-kotaro-fukuma-plays-in-aid-of-japan-at-hugo-lambrechts.html> [consulta: 15 abril 2011].

Pianistas sin fecha de nacimiento disponible

Sally Christian



Retrato 43 Christian

Pianista americana²⁸⁷. Estudió con Philip Lorenz en la Universidad Estatal de California en Fresno, donde siendo beneficiaria de la Beca Amparo Iturbi, obtuvo su Maestría en Artes. También, recibió instrucción en la Universidad de Stanford y de forma privada con Claudio Arrau.

Ha hecho varias giras en USA y en México con las siguiente Orquestas: Orquesta Sinfónica de Berkeley, Santa Cruz Symphony, la Filarmónica de Fresno, la Orquesta Sinfónica de Nassau (Long Island) de Mozart en Monterey Chamber Orchestra, la Orquesta Sinfónica de Hawai, la Sinfónica de Elmhurst (Chicago); y en México con la Orquesta Sinfónica de Xalapa. De sus

recitales habría que destacar dos presentaciones en el Carnegie Hall de Nueva York. Su interés en música española le ha llevado a tener una colaboración con el grupo “Quadro Español Dance Troupe”. La pianista vive en actualidad en San Rafael, California, donde enseña de manera privada²⁸⁸.

Bernard Job



Retrato 44 Job

Pianista francés²⁸⁹. Blois, Francia. Realizó sus estudios en el CNSMP donde obtuvo un primer premio de piano. A petición de Editions Van de Velde escribió un método de piano para adultos titulado “Le Piano à portée de mains”. Recibió un premio en el Concurso Internacional de Piano de Lisboa y una medalla de oro del Gremio de solistas y artistas franceses.

En 2006, creó una ONG, llamada Perspectives-Musicales, con una misión humanitaria. Las regalías de las grabaciones donadas por los artistas afiliados se dedican a buenas causas, siendo así el primer sello discográfico dedicado a causas benéficas. Mayor información se puede

encontrar en la página Web de la asociación: www.perspectives-musicales.org

²⁸⁷ Referencia del retrato: Roehrick Design, “Package design. Sally Christian, *J. S. Bach Goldberg Variations*” [CD], imagen: ‘SallyChristian_CD’, extracto de la imagen original convertida a blanco y negro. <http://roehrickdesign.com/RDPackageDesign.html> [consulta: 10 enero 2011].

²⁸⁸ Su presencia en Internet es baja, tan sólo se puede encontrar una corta biografía, un link a una de sus grabaciones y un enlace en YouTube donde toca en un trío. “Lubomir Georgiev, Ted Lane and Sally Christian perform Weber's” [video], <http://video.google.com/videoplay?docid=2375576707304204150#> [consulta: 10 enero 2010].

²⁸⁹ Referencia del retrato: Bernard Job, “La philosophie de Perspectives Musicales”, imagen: ‘BJ 29.11.07’, extracto de la imagen original convertida a blanco y negro, <http://www.perspectives-musicales.org/> [consulta: 10 febrero 2011].

Ha grabado música de Ravel, Stravinsky, Rachmáninov, Albéniz y Granados.

Hiromi Okada



Retrato 45 Okada

Pianista japonés²⁹⁰. Obihiro²⁹¹, Japón. Realizó sus estudios en la escuela de música Toho Gakuen de Tokyo. En Londres tomó clases con Maria Curcio, teniendo su debut en el Wigmore Hall en 1985. Ha aparecido como solista con la Royal Philharmonic Orchestra, Orquesta de Cámara de Inglés y las orquestas japonesas más importantes. Okada ha registrado una serie de discos compactos para Camerata Tokio, Toshiba EMI y Víctor. En 1982 ganó el primer premio en el Concurso Internacional de Música María Canals, Barcelona²⁹², un año después gana el Concurso Internacional de Música de Japón y en 1984 destaca en la Competencia Internacional en

Pretoria. El pianista cuenta con un sitio Web personal en japonés www.hiromi-okada.org. Existe en la Red un video con un pequeño reportaje biográfico sobre este pianista producido por www.knb.ne.jp, aunque también está en dicho idioma²⁹³.

²⁹⁰ Referencia del retrato: Sukhig, “Hiromi Okada – piano recital”, The University of British Columbia, 20/09/2010, imagen. ‘Hiromi-Okada-e1285009832422’, extracto de la imagen original convertida a blanco y negro, <http://celebratelearning.ubc.ca/2010/09/hiromi-okada-piano-recital/> [consulta: 10 febrero 2011].

²⁹¹ Esta ciudad es la que se menciona en el folleto de la grabación de *Iberia* de Okada. Sin embargo, en su sitio Web, escrito en japonés, dice que nació en el Distrito de Toyama. <http://www.hiromi-okada.org/biography.html> [consulta: 12 noviembre 2010].

²⁹² Según la página Web oficial del concurso Okada ganó la edición de 1982. <http://www.mariacanal.org/es/concurs/historia/guanyadors.html> [consulta: 12 enero 2011]. Sin embargo, en la corta biografía que aparece en el Sitio Web de la compañía discográfica Camerata, se da erróneamente el año de 1984. http://japansclassic.com/artists/camerata_01/hiromi_okada.html [consulta: 12 noviembre 2010].

²⁹³ KNB TV, “Hiromi Okada 2010 Toyama” [reportaje], en japonés, www.knb.ne.jp video subido a YouTube por taokumura el 21/11/2010, <http://www.youtube.com/watch?v=npsvK4dPty4> [última consulta: 10 diciembre 2010].

Yukiné Uehara



Retrato 46 Uehara

Pianista japonesa²⁹⁴. Estudio en el Conservatorio de París bajo la supervisión de Jacque Février, quien a su vez había sido alumno en la misma institución de Édouard Risler y Marguerite Long. Estudió el repertorio español con Alicia de Larrocha, Carmen Bravo y Antonio Ruiz-Pipó. También tomó música de cámara en la École Normale de París con el profesor Serge Blanc. Es especialista en música española y según su sitio Web ha ofrecido más de 800 obras españolas en conciertos, incluyendo algunos ciclos de dicha música entre 1990 y 1999. En 1998 crea un seminario de música española en su país. En 2003 participa como parte del jurado del XLV

Concurso Internacional de Piano Premio “Jaén”. Es autora del libro “Gracia y pasión. Invitación a la música española. Guía completa de las obras españolas para piano” publicado en 2004. Dos años más tarde empieza la grabación de cuatro discos compactos con música de Albéniz, incluida la integral de *Iberia*. Dicho material fue subvencionado por el programa “Baltasar Gracián” del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España²⁹⁵.

Tiene cierta presencia en Internet, con cuentas en YouTube, Facebook y Twitter. A través de su canal de YouTube es posible escuchar extractos de ‘Evocación’, ‘Triana’, ‘El Albaicín’ ‘El polo’ y ‘Lavapiés’ proveniente de su grabación integral²⁹⁶, esto es importante ya que se da la circunstancia que su versión de *Iberia*, repartida en cuatro CD y producida en Japón, en la actualidad se consigue únicamente en Europa a través de la filial alemana de Amazon a un precio exorbitante de 49€ por disco compacto debido en parte a los aranceles de importación.

En la siguiente imagen aparece su página inicial de Twitter donde ella misma especifica que se ha especializado en música española²⁹⁷.

²⁹⁴ Referencia del retrato: Fotografía que aparece en la versión española del sitio Web personal de Yukiné Uehara, imagen: ‘yukinefoto1’, convertida a blanco y negro. <http://members2.jcom.home.ne.jp/yukine/y/html/profile-espanol.htm> [consulta: 23 marzo 2011].

²⁹⁵ Lamentablemente, la calidad de la traducción al español realizada por el traductor de www.google.com del material de su sitio Web personal en japonés es deficiente; por otra parte, nuestra capacidad para leer en japonés es nula, de ahí que sea difícil transcribir o parafrasear el texto de manera adecuada. Véase: <http://members2.jcom.home.ne.jp/yukine/y/html/profile-espanol.htm> [consulta: 23 marzo 2011].

²⁹⁶ yukinepiano, “Albeniz Iberia-Triana” [Audio], YouTube, uploaded Dec 13, 2010, Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=0e0tfg4Zt7Q> [consulta: 15 mayo 2011]. El acceso a su canal donde se pueden encontrar las otras piezas mencionadas es: <http://www.youtube.com/user/yukinepiano>.

²⁹⁷ Su cuenta es: <http://twitter.com/yukineuehara>.



Ilustración A-4 Presencia de Uehara en la red, Twitter

Henriette Rembrandt [Ter Stege]



Retrato 47 Rembrandt

Pianista holandesa²⁹⁸. Realizó sus estudios en el Conservatorio de Utrecht obteniendo un primer premio de piano. Gracias a una beca del gobierno holandés hizo estudios de perfeccionamiento con Yvonne Lefébure y Nadia Boulanger. Además, obtuvo un diploma de la Escuela Normal de Música de París. Es profesora de piano en el Conservatoire de Joinville.

²⁹⁸ Referencia del retrato: Extracto editado y convertido a escala de grises de la fotografía que aparece en el folleto de la grabación integral de *Iberia* por esta intérprete: Henriette Rembrandt (int.), Albéniz. *Intégrale pour piano vol. 4: Iberia, 12 impressions pour piano*, Les Grands Récitals, Paris, Cassiopée, © © 2008.

C REFERENCIA DE LAS VERSIONES INTEGRALES ANALIZADAS

La tabla A-4 muestra los números de catálogo de las grabaciones del grupo de cuarenta y cuatro versiones integrales tomadas en cuenta dentro del sexto capítulo. Todas ellas han sido publicadas en soporte de disco compacto, ya fuera como original o remasterización. Con una excepción, la grabación de Yvonne Loriod, cuyo álbum LP fue publicado incompleto en la reedición digital (Adès CD14.071-2); por lo que se decidió tomar los datos del registro en vinilo.

Pianista (versión)	Sello discográfico y n° de catálogo	Publicación
Aldo Ciccolini	EMI CZS 7 62889 2	Reedición
Alicia de Larrocha (v1)	Hispavox CMS 7 64504 2	Reedición
Alicia de Larrocha (v2)	DECCA 00289 448-191-2	Reedición
Alicia de Larrocha (v3)	DECCA 00289 417887-2	Original
Ángel Huidobro	Several Records SRD-298/9	Original
Ángel Solano	Amadeus Amadei Classic Collection	Reedición
Artur Pizarro	Linn Records CKD 355	Original
Bernard Job	Perspectives musicales 411 218-3	Original
Blanca Uribe	Orion Master Recs. 960116	Reedición
Claude Helffer	Accord 4767931	Reedición
Eduard Syomin	Melodiya MEL CD 10 00996	Original
Enric Torra	Ars Harmonica/Sonda AH 063 y AH 068	Original
Esteban Sánchez	Brilliant Classics 92398 [Ensayo]	Reedición
Guillermo González	Naxos 8.554311-12	Original
Gustavo Díaz-Jerez	SEdeM El patrimonio musical hispano 21	Original
Hervé Billaut	Lyrinx LYR2217	Original
Hiromi Okada	Camerata Tokyo-28CM-639	Original
Hisako Hiseki (v1)	Edicions Albert Moraleda Ref 1094-1	Original
Hisako Hiseki (2v)	Luis Ripoll Quero OPD/09-076	Original
Jean-François Heisser (v1)	Erato 4509-94807-2	Original
Jean-François Heisser (2v)	Actes Sud 794881962525	Original
José María Pinzolas	Polygram Ibérica 437 241-2	Original
Kotaro Fukuma	Harmony Japan HCC 2041/42	Original
Leopoldo Querol	EMI Classics 0946 351814 2 5	Reedición
Luis Fernando Pérez	Verso VRS 2045	Original
Marc-André Hamelin	Hyperion CDA67476/7	Original
Marisa Montiel	Sello Autor SA01590	Original
Martin Jones	Nimbus Records NI 5595/8	Original
Michel Block	EMI 50999 501357 2 1	Reedición
Miguel Baselga	BIS-CD-923/1043/1143/1243	Original
Nicholas Unwin	Chandos Records CHAN 9850	Original
Olivier Chauzu	Calliope CAL 9398.9	Original
Pola Baytelman	Élan Recordings CD 82288	Original
Rafael Orozco	Audivis France V 4863	Original
Rena Kyriakou	Quadromania B00023BI4C [VOX]	Reedición
Ricardo Requejo	Brilliant Classics 99491 [Claves]	Reedición
Roger Muraro	Accord 204522	Original
Rosa Sabater	RCA (BMG) 74321 465872	Reedición
Rosa Torres-Pardo	Glossa Music GSP98005	Original

Sally Christian	Classical West 651047162628	Original
Sergio Peña	The Orchard 669910552322; SP4455	Original
Valentina Díaz-Frénol	Discográfica Pretal (sin nº de cat.)	Original
Yoram Ish-Hurwitz	Turtle Records TR75529	Original
Yvonne Loriod	Vega C30 127/128	Original*

Tabla A-4 Números de catálogo de las grabaciones referidas en el capítulo 6

Por otro lado, la tabla A-5 muestra las duraciones de las cuarenta y cuatro versiones integrales de *Iberia*. Los valores están convertidos a segundos. Por limitación del espacio, los títulos de las piezas no aparecen en las columnas, en su lugar se utilizaron los números del 1 al 12 que las identifican en el siguiente orden: ‘Evocación’ (1), ‘El puerto’ (2), ‘Corpus Christi en Sevilla’ (3), ‘Rondeña’ (4), ‘Almería’ (5), Triana’ (6), ‘El Albaicín’ (7), ‘El polo’ (8), ‘Lavapiés’ (9), ‘Málaga’ (10), ‘Jerez’ (11) y ‘Eritaña’ (12). En la última columna se incluye el resultado de la suma de las duraciones de las doce piezas de la colección, número que corresponde a la duración total en segundos de cada integral.

Pianista y nº de versión	Número de pieza												Total Integral
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
Aldo Ciccolini	302	226	473	400	507	320	439	430	446	308	671	353	4875
Alicia de Larrocha	332	245	482	425	536	308	402	397	368	270	518	318	4601
A. de Larrocha (v2)	347	244	516	438	594	300	458	410	390	303	598	311	4909
A. de Larrocha (v3)	364	251	541	443	589	306	447	422	425	319	591	336	5034
Ángel Huidobro	398	253	537	444	632	299	425	420	427	301	641	344	5121
Ángel Solano	343	244	514	372	530	286	396	373	361	283	618	354	4674
Artur Pizarro	384	250	563	424	595	324	449	425	415	323	648	384	5184
Bernard Job	415	250	581	463	634	334	470	431	420	318	687	338	5341
Blanca Uribe	339	240	508	367	526	283	394	367	361	282	618	355	4640
Claude Helffer	321	248	547	418	599	321	457	487	400	283	646	328	5055
Eduard Syomin	315	210	431	390	481	338	330	355	375	301	573	316	4415
Enric Torra	430	278	561	464	611	405	450	472	520	385	820	454	5850
Esteban Sánchez	328	246	512	407	598	335	447	396	449	317	584	338	4957
Guillermo González	385	275	569	473	629	333	472	448	424	331	681	373	5393
Gustavo Díaz-Jerez	378	266	569	430	608	319	469	460	422	336	699	352	5308
Hervé Billaut	409	275	591	466	690	328	527	481	446	350	825	385	5773
Hiromi Okada	322	221	484	381	532	294	435	385	384	291	621	311	4661
Hisako Hiseki	334	266	520	489	594	331	478	431	392	298	590	349	5072
H. Hiseki (2v)	351	268	541	459	599	335	470	438	405	304	596	345	5111
Jean-François Heisser	328	237	501	398	520	329	393	385	397	288	552	325	4653
J. F. Heisser (2v)	337	257	495	392	533	340	407	385	401	286	552	333	4718
José María Pinzolas	389	284	557	437	658	312	462	469	426	320	683	339	5336
Kotaro Fukuma	389	235	532	420	596	309	479	440	404	306	685	359	5154
Leopoldo Querol	309	218	568	421	481	295	413	363	398	280	450	258	4454
Luis Fernando Pérez	356	267	550	433	623	324	487	413	399	312	633	335	5132
Marc-André Hamelin	383	236	494	398	648	307	447	407	380	301	597	308	4906
Marisa Montiel	368	290	578	463	612	344	478	455	445	338	711	364	5446
Martin Jones	397	243	522	412	557	300	483	381	391	298	622	347	4953
Michel Block	360	234	534	435	602	302	486	470	414	270	696	333	5136
Miguel Baselga	364	231	493	423	522	314	405	417	423	347	612	392	4943
Nicholas Unwin	334	231	489	370	520	312	431	410	401	305	572	340	4715
Olivier Chauzu	404	256	587	424	578	374	488	546	421	311	693	364	5446

Pola Baytelman	404	291	537	421	587	311	484	484	397	312	682	379	5289
Rafael Orozco	371	259	556	416	595	324	451	423	408	330	683	345	5161
Rena Kyriakou	380	218	502	418	522	296	406	460	416	332	593	396	4939
Ricardo Requejo	393	232	556	390	579	345	434	443	497	302	708	384	5263
Roger Muraro	257	220	503	381	525	303	418	397	368	286	534	308	4500
Rosa Sabater	323	238	570	459	582	322	418	437	419	336	691	373	5168
Rosa Torres-Pardo	382	285	647	520	666	337	473	344	461	340	738	415	5608
Sally Christian	364	256	595	493	617	339	511	469	446	354	785	363	5592
Sergio Peña	350	248	595	442	561	303	466	437	483	370	756	412	5423
Valentina Díaz-Frénol	411	252	595	477	632	327	480	479	434	324	652	355	5418
Yoram Ish-Hurwitz	333	240	496	463	567	303	415	406	398	334	664	363	4982
Yvonne Loriod	266	216	521	368	521	312	438	470	397	345	652	397	4903
Pianista	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	Total

Tabla A-5 Duración temporal en segundos del grupo de 30 versiones integrales

Por último, se incluye el texto de la carta que se presentó en octubre de 2008 a la Biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia de la UCM, a la que pertenece el Departamento de Musicología, para sugerir la compra de algunas versiones integrales de *Iberia*.

Universidad Complutense de Madrid
Biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia

Madrid, 26 de octubre de 2008

Referencia: Solicitud de adquisición de material

Estimada Isabel Carreira Delgado,

Por medio de la presente me dirijo de la manera más atenta para solicitar material de audio que pudiera ser adquirido por la Biblioteca Complutense a través de la Facultad de Geografía e Historia.

Mi trabajo de tesis doctoral es acerca de los registros sonoros de *Iberia* y para la realización de esta investigación necesito consultar las grabaciones y tomar pequeños extractos de audio para efectuar un análisis por medio de espectrogramas. Si bien la biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia cuenta con algunos registros integrales de *Iberia*, faltan bastantes versiones. La siguiente tabla muestra las grabaciones de la versión original para piano disponibles en la fonoteca.

Intérprete	Sello/dist.	Signatura/Biblioteca
Ángel Solano	AlfaDelta (versión parcial)	CDM78(09)TES-12
José María Pinzolas	Deutsche Grammophon	CDM78ALBsui(ibe)
Miguel Baselga	Djursholm (Sweden): BIS	CDM78ALBpia-01-04

Dentro del trabajo de DEA titulado “*Iberia* de Isaac Albéniz: una nueva perspectiva a través de sus registros sonoros” confeccionamos una discografía que contempla 51 registros integrales y 258 registros parciales de la versión original para piano solo. Aunque muchos de ellos no están disponibles comercialmente, creemos que sería un movimiento estratégico importante adquirir algunas grabaciones publicadas en CD de esta obra, al tomar en consideración que se celebrará el centenario del fallecimiento del compositor en 2009 y el 150º aniversario de su natalicio en 2010. En ese

sentido, quizá se debe dar prioridad a la adquisición de grabaciones integrales sobre los registros parciales. La siguiente tabla incluye aquellas que pudieran ser de su interés:

Soporte	Intérprete	Sello discográfico y número de catálogo
CD Versión Completa	Chauzu, Olivier	Integral Classic, AX2032
	Ciccolini, Aldo	EMI CZS 7 62889 2. ADD
	González, Guillermo	Naxos 8.554311-12. DDD
	Hamelin, Marc-André	Hyperion CDA67476-7
	Heisser, Jean-François	Erato 4509-94807-2. DDD
	Helffer, Claude	Accord 4767931
	Hiseki, Hisako	Moraleda 1094-1. DDD = Pioneer 10941
	Huidobro, Ángel	SRD-298 / 9
	Kyriakou, Rena	Quadromania B00023BI4C
	Larrocha, Alicia de	Hispavox CDZ 7 62759 2. ADD (Escala)
		Decca 00289 448 1912 ADD
		Decca 00289 417 8872 DDD
	Muraro, Roger	Accord 204522. DDD
	Okada, Hiromi	Camerata Tokyo-28CM-639
	Peña, Sergio	The Orchard 669910552322
	Pérez, Luis Fernando	Verso VRS2045
	Querol, Leopoldo	EMI Classics 094635181425
	Sabater, Rosa	RCA (BMG) 74321 465872. ADD
	Syomin, Eduard	Melodiya MEL CD 10 00996
	Torra, Enric	Ars Harmonica AH 063/AH 068
	Torres-Pardo, Rosa	Glossa GSP98005
CD Versión incompleta	Alfred Cortot	Biddulph (CD) LHW-014/15 AAD
	Arrau, Claude	Archipel / ARPCD 0103
	Loriod, Yvonne	Adès (CD) ACD-14.071-2

Agradezco la atención a la presente y el seguimiento de mi petición. Si fuera necesaria más información discográfica sobre las grabaciones de esta obra, pongo mis conocimientos a sus órdenes.

Y para que así conste lo firma en Madrid,

Alfonso Pérez Sánchez

Teléfono de contacto:

Dirección electrónica:

Estatus: Estudiante de doctorado

Actividad actual: Tesis doctoral

Programa de doctorado: La música en España e Hispanoamérica.

Departamento: Musicología

Directora de tesis: Profa. Dra. Marta María Rodríguez Cuervo

Vo. Bo.

Dra. Marta María Rodríguez Cuervo


D INFORME DE BASE DE DATOS

En este apéndice aparecen las fichas de la base de datos, creada con MS Access, en relación con los registros integrales de *Iberia* publicados en formato de CD. Los parámetros contemplados fueron agrupados en varios campos generales: *a)* identificación, *b)* características, *c)* presentación gráfica, *d)* Libreto, *e)* realización, *f)* publicación y *g)* otros. La tabla siguiente muestra los aspectos específicos que se contemplaron dentro de ellos.


Campo		Campo	
general	específico	general	específico
Identificación	Intérprete-Apellido	Libreto (cont.)	Biografía Compositor
	Intérprete-Nombre		Información de la obra
	Edición/Reedición		Idiomas
	Número de Catálogo		Autor del Libreto
	Perfomer ID		Perfil del autor
	Título de la Carátula		Traductor
Características	Álbum: si/no	Realización	Fecha de grabación
	Nº de CD		Productor
	Soporte		Productor Musical
	Digipack: si/no		Ingeniero de sonido
	Duración total		Editor
	Duraciones parciales		Proceso de grabación
	Obras incluidas		Piano
Presentación gráfica	Foto-Intérprete: si/no		Técnico/Afinador
	Foto-otros		Aspectos Técnicos
	Fotógrafo		Lugar de grabación
	Diseñador gráfico	Publicación	Phonorecord ®
	Carátula		Copyright
	Tema de la portada		Derecho de autor
	Técnica		Depósito Legal
	Referencia Pictográfica		Compañía discográfica
	Portada (detalle digital)		Distribuidora
Libreto (Folleto)	Libreto-texto: si/no	Otros	Producción (país)
	Número de páginas		Notas
	Biografía Intérprete		

Tabla A-6 Campos capturados en cada una de las fichas de las grabaciones en CD

Las fichas están ordenadas alfabéticamente de acuerdo al primer apellido del pianista. Además, cada una incluye un detalle de la portada del disco para su rápida identificación visual.

IntApellido	IntNombre	Edición	Número Catálogo	Tiempo Total
Baselga	Miguel	Original	BIS-CD-923/1043/1143/1243	77'23; 74'40; 63'08; 71'03
Título Carátula				Performer ID
Albéniz. Complete piano music vol. 1,2,3 y 4. Miguel Baselga				14
Album	No CD	Soporte	Digipack	Lugar Grab
<input type="checkbox"/>	4	CD	<input type="checkbox"/>	Auditorio y Palacio de Congresos, Zaragoza, España
Obras Incluidas				Fecha Grabación
Iberia. Cada cuaderno aparece en un CD más otras obras de Albéniz.				Julio 1999
Foto Intérprete				<input type="checkbox"/>
Foto Otros			Folleto Texto	Núm Pág
			<input checked="" type="checkbox"/>	32
Lib Info Iberia	Lib Bio Alb	Idiomas	Libreto Autor	Autor Perfil
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Ing. Esp, Ale; Fra	Tomás Marco; Jacinto Torres; Alvaro Marías; Javier Pérez	
Traductor	Productor		Productor Musical	Ing Sonido
Ing. John Skinner; Ale: Julius Wender; Fra: Arlette Lemieux-Chené			Ingo Petry	Ingo Petry
Editor	Proceso Grab	Piano	Técnico	
Jeffrey Ginn	DDD	Steinway D [Grand Piano]	Teodoro Ortiz Cabeza	
Fotog	Diseño	Carátula		
	Compact Design Ltd.	Ilustración diseñada por Peter Schoenecker, 1999		
Tema Portada		Técnica	Ref Pic	Phonogram (P)
Pueblo				1998-2003 BIS
Copyright	Der Autor	Dep Legal	Compañía Disco	
			BIS	
Distribuidora	Producción			
Grammofon AB Bis, Sweden				
Aspectos Técnicos				
2 Neumann KM 130 and 2 Neuman KM 143 microphones; microphone amplifier by Didrik De Gerr, Stockholm; Fostex D-10 DAT recorder; Sennheiser headphones				
Notas			Portada	
Sala Rono. Impreso en Hamburgo, Alemania. Carátula e información tomadas del disco Bis-CD-1043 que contiene las piezas del segundo cuaderno				

Ficha 1 Miguel Baselga

IntApellido	IntNombre	Edición	Número Catálogo	Tiempo Total
Baytelman	Pola	Original	CD 82288	109'51
Título Carátula				Performer ID
Albéniz, Iberia; Pola Baytelman; Works by Ginastera.				11
Álbum No CD	Soporte	Digipack	Lugar Grab	Fecha Grabación
<input checked="" type="checkbox"/> 2	CD	<input type="checkbox"/>	Historic St. Peter's Church, Chelsea, NYC,	Octubre/1995
Obras Incluidas			USA	
Albéniz: Iberia; Pavana-capricho; Pavana, Op. 83. Ginastera: Milonga, Malambo, Darzas argentinas.				Foto Intérprete <input checked="" type="checkbox"/>
Foto Otros			Folleto Texto	Núm Pág
2 fotos de Albéniz			<input checked="" type="checkbox"/>	12
Lib Infolberia	Lib Bio Alb	Idiomas	Libreto Autor	Autor Perfil
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Ing. Esp	Pola Baytelman (1997)	Intérprete
Traductor		Productor	Productor Musical	Ing Sonido
Esp: Pola Baytelman		Natalia Rodríguez	Joanna Nickrenz	Marc Aubort
Editor	Proceso Grab	Piano	Técnico	
Elite Recordings, Inc.	DDD	Steinway piano		
Fotog	Diseño	Carátula		
	V.V. Ryzhik & Associates	Diseño de V.V. Ryzhik & Associates		
Tema Portada		Técnica	Ref Pic	Phonogram (P)
				1998, Élan recordings
Copyright		Der Autor	Dep Legal	
1998, Élan recordings				
Distribuidora		Compañía Disco		
		Élan recordings		
		Producción		
Aspectos Técnicos				
Producer coordinator: Penelope Proserpi				
Notas			Portada	
				


Ficha 2 Pola Baytelman

IntApellido	IntNombre	Edición	Número Catálogo	Tiempo Total
Billaut	Hervé	Original	L YR 2217	98'
Título Carátula				
Albéniz, Iberia, Navarra, Suite Espagnole; Herve Billaut, piano				Performer ID
				30
Album	No CD	Soporte	Digipack	Lugar Grab
<input checked="" type="checkbox"/>	2	SACD	<input type="checkbox"/>	Salle Brachiere Centre Guillaume Farel
Obras Incluidas				Fecha Grabación
Iberia. Navarra. Suite española No 1, Op. 47				9-12/04/2002 y 10-13/02/2003
Foto Intérprete				<input checked="" type="checkbox"/>
Foto Otros				Folleto Texto
cuatro fotografías del intérprete en total				<input checked="" type="checkbox"/>
Lib Bio Pianista				<input checked="" type="checkbox"/>
Lib Info Iberia	Lib Bio Alb	Idiomas	Libreto Autor	Autor Perfil
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Fra; Ing	Hervé Billaut	Intérprete
Traductor	Productor		Productor Musical	Ing Sonido
Ing Delia Morris			René Gambini	René Gambini
Editor	Proceso Grab	Piano	Técnico	
	DDD	Steinway	jacques racina	
Fotog	Diseño	Carátula		
Émilie Guillon 2004	Stéphani Gambini	Detalle abstracto (rojo y negro)		
Tema Portada		Técnica	Ref Pic	Phonogram (P)
Detalle abstracto		Edición fotográfica		2004 Lyrinx
Copyright	Der Autor	Dep Legal	Compañía Disco	
2004 Lyrinx			Lyrinx	
Distribuidora	Producción			
Aspectos Técnicos				
SACD. registro dsd multicanal: Lyrinx. Micrófonos: Brauner & Neumann. Montaje numérico: Florence Gambini. Mastering: Sony europe (Amsterdam)				
Notas			Portada	
Piano Steinway de la Société de musique de chambre de Marseille				


Ficha 3 Hervé Billaut

IntApellido	IntNombre	Edición	Número Catálogo	Tiempo Total
Block	Michel	Reedición	50999 501357 2 1	CD1: 64'28; CD2: 64'
Título Carátula				PerformerID
Alberiz, Granados, De Falla; Oeuvres pour piano; Michel Block, Aldo Ciccolini, Teresa Llacuna, Gonzalo Soriano				37
Álbum	No CD	Soporte	Digipack	Lugar Grab
<input checked="" type="checkbox"/>	5	CD	<input type="checkbox"/>	Salle Wagram, Paris
Obras Incluidas				Fecha Grabación
Iberia, Navarra-Michel Block; Suite Espagnole, España, Danses Espagnoles-Gonzalo Soriano; Goyescas, Aldo Ciccolini; Danse Lente, Allegro de Concert-Teresa Llacuna				2-4/X/1973 y 25-26/III/1971
Foto Otros				Folleto Texto
Compositores				<input checked="" type="checkbox"/>
Lib Infolberia				NúmPág
<input checked="" type="checkbox"/>				8
Lib Bio Alb				Lib Bio Pianista
<input type="checkbox"/>				<input type="checkbox"/>
Idiomas				Libreto Autor
Fra				Philippe Mougeot
Traductor				Productor Musical
				Paul V avasseur
Editor				Técnico
ADD				
Fotog				Carátula
studiocombet.com				Photo gettyimages
Tema Portada				Phonogram (P)
rojo volcanico, incandescencia del sol + retrato				1971 y 1974; 2005
Copyright				Dep Legal
2007				
Distribuidora				Compañía Disco
				EMI Music France
Producción				
Aspectos Técnicos				
Directeur artistique: Michel Giotz				
Notas				Portada
La recopilación y el remasterizado tienen el derecho de propiedad en 2005 y copyright de 2007 por EMI Music France				


Ficha 4 Michel Block

IntApellido	IntNombre	Edición	Número Catálogo	Tiempo Total
Chauzu	Olivier	Original	CAL 9398.9	89'46
Título Carátula				
Olivier Chauzu, piano; Iberia, Isaac Albéniz				Performer ID
				22
Album	No CD	Soporte	Digipack	Lugar Grab
<input checked="" type="checkbox"/>	2	CD	<input type="checkbox"/>	Auditorium Gabriel Fauré du Conservatoire
Obras Incluidas				Fecha Grabación
Iberia				2006
				Foto Intérprete
				<input checked="" type="checkbox"/>
Foto Otros			Folleto Texto	Núm Pág
Albéniz en las etiquetas de los CDs. Fotografía del pianista en contraportada			<input checked="" type="checkbox"/>	12
Lib Bio Iberia			Lib Bio Alb	Lib Bio Pianista
<input checked="" type="checkbox"/>			<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Idiomas		Libreto Autor		
Fra, Ing		Fra: Jean Abadie; Ing: Mary Pardoe		
Traductor		Productor	Productor Musical	Ing Sonido
				Mastering Sébastien Noly
Editor	Proceso Grab	Piano	Técnico	
	DDD			
Fotog	Diseño	Carátula		
Patricia Camus		Alfredo Boto		
Tema Portada		Técnica	Ref Pic	Phonogram (P)
Semana Santa: Corpus Christi		Ilustración	Boto	2007
Copyright	Der Autor	Dep Legal		
2007			Compañía Disco	
Distribuidora			Calliope	
		Producción		
		Made in France		
Aspectos Técnicos				
Direction artistique: Xavier Delette				
Notas			Portada	
En el envoltorio plástico traía una etiqueta que dice: "Empfohlen von Bayen 4 Klassik". En el álbum no indica ninguna información a cerca de la fecha de grabación, de depósito legal o de copyright. La contraportada incluye una crítica de 'Le Monde'				


Ficha 5 Olivier Chauzu

IntApellido	IntNombre	Edición	Número Catálogo	Tiempo Total
Christian	Sally	Original	651047162628	
Título Carátula				Performer ID
Sally Christian; Albéniz, Iberia				45
Álbum	No CD	Soporte	Digipack	Lugar Grab
<input checked="" type="checkbox"/>	2	CD	<input type="checkbox"/>	San Domenico Recital Hall
				Fecha Grabación
				February 2007
Obras Incluidas				Foto Intérprete
Iberia; Cantos de España, Tango Español, Tango en D				<input checked="" type="checkbox"/>
Foto Otros			Folleto Texto	Núm Pág
Intérprete, Albéniz y técnico de piano			<input checked="" type="checkbox"/>	12
Lib Info Iberia	Lib Bio Alb	Idiomas	Libreto Autor	Autor Perfil
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Ing		
Traductor		Productor	Productor Musical	Ing Sonido
		Sally Christian; Peter Clark		Peter Clark
Editor	Proceso Grab	Piano	Técnico	
	DDD	Steinway D [american]	Peter Clark	
Fotog		Diseño	Carátula	
Louise Williams Portraits		Paul Bacon, KABA	Intérprete	
Tema Portada		Técnica	Ref Pic	Phonogram (P)
Intérprete		Fotografía		2009, Classical West Inc
Copyright		Der Autor	Dep Legal	
2009, Classical West Inc				
Distribuidora		Compañía Disco		
		Classical West Inc		
		Producción		
		Manufacturado por KABA, hecho en USA		
Aspectos Técnicos				
Ingeniero asistente: Ron Friedman				
Notas			Portada	
Es la única integral que en lugar de libreto incluye un flyer que se dobla en seis partes				


Ficha 6 Sally Christian

IntApellido	IntNombre	Edición	Número Catálogo	Tiempo Total	
Ciccolini	Aldo	Reedición	CZS 7 62889 2	CD1: 66'18; CD2: 65'10	
Título Carátula					
Albéniz, Granados, Iberia, Goyescas; Aldo Ciccolini			Performer ID		
			29		
Album	No CD	Soporte	Digipack	Lugar Grab	Fecha Grabación
<input checked="" type="checkbox"/>	2	CD	<input type="checkbox"/>	Salle Wagram, Paris	Enero y Marzo/1966
Obras Incluidas					
Goyescas, Iberia			Foto Intérprete		
			<input checked="" type="checkbox"/>		
Foto Otros			Folleto Texto	Núm Pág	Lib Bio Pianista
Granados, Albéniz, Ciccolini al piano (EMI Archives)			<input checked="" type="checkbox"/>	12	<input type="checkbox"/>
Lib Info Iberia	Lib Bio Alb	Idiomas	Libreto Autor		Autor Perfil
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Ing: Ale, Fra	Ing: Peter Avis (1990); Fra: Jean Roy		
Traductor		Productor		Productor Musical	Ing Sonido
Ale: Gudrun Meier (del texto de Roy)		René Challan			Paul V avasseur
Editor		Proceso Grab	Piano	Técnico	
		ADD			
Fotog		Diseño	Carátula		
Photo: photonica			Claudia Wafer para WLP Ltd.		
Tema Portada		Técnica	Ref Pic	Phonogram (P)	
Toreros		Fotografía b/n		1966; 1990 EMI France	
Copyright		Der Autor	Dep Legal		
2005, EMI Records				Compañía Disco	
Distribuidora		Producción		EMI France	
Aspectos Técnicos					
Rem asterización: 1990					
Notas				Portada	
Incluye una reproducción de 'La Vendimia o El otoño' de Francisco de Goya en b/n en la penúltima página del libreto (Photo: ak-g-images). Todas las fotografías aparecen en blanco y negro, a excepción de la imagen de la contraportada que está teñida de rojo					


Ficha 7 Aldo Ciccolini

IntApellido	IntNombre	Edición	Número Catálogo	Tiempo Total
Díaz-Frénot	Valentina	Original		
Título Carátula				Performer ID
Isaac Albéniz (1860-1909); Suite Iberia, Navarra; Valentina Díaz-Frénot				32
Álbum	No CD	Soporte	Digipack	Lugar Grab
<input checked="" type="checkbox"/>	2	CD	<input type="checkbox"/>	Siemens Villa, Berlin
Fecha Grabación				
junio/octubre/2004				
Obras Incluidas				Foto Intérprete
Suite Iberia, Navarra				<input checked="" type="checkbox"/>
Foto Otros			Folleto Texto	Núm Pág
15 fotografías de Albéniz; 2 variaciones de la portada y 8 fotografías más			<input checked="" type="checkbox"/>	66
Lib Infolberia	Lib Bio Alb	Idiomas	Libreto Autor	Autor Perfil
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Esp; Fra; Ing	Mme Jacqueline Kalfa	Musicólogo
Traductor	Productor		Productor Musical	Ing Sonido
				Helge Jöns
Editor	Proceso Grab	Piano	Técnico	
	DDD	C. Bechstein		
Fotog	Diseño	Carátula		
	Sandra Crocetti	Fotografía de la pianista		
Tema Portada		Técnica	Ref Pic	Phonogram (P)
Retrato de la intérprete		Fotografía		
Copyright	Der Autor	Dep Legal	Compañía Disco	
2005, Valentina R. Díaz-Frénot			Discográfica Pretal	
Distribuidora	Producción			
Aspectos Técnicos				
Notas			Portada	
"Agradecemos el apoyo de Pianos Bechstein para la grabación de esta obra"				


Ficha 8 Valentina Díaz-Frénot

IntApellido	IntNombre	Edición	Número Catálogo	Tiempo Total
Díaz-Jerez	Gustavo	Original	El patrimonio musical hispano 21	CD1: 65'27; CD2: 55'16
Título Carátula				Performer ID
Gustavo Díaz-Jerez, piano; Suite Iberia, La Vega, Azulejos, Navarra				31
Album	No CD	Soporte	Digipack	Lugar Grab
<input checked="" type="checkbox"/>	2	CD	<input type="checkbox"/>	Sala de Cámara del Auditorio de Santa Cruz
Obra Incluidas				Fecha Grabación
Iberia, La Vega, Azulejos, Navarra				7-9 y 11-13/febrero/2009
Foto Intérprete				<input checked="" type="checkbox"/>
Foto Otros			Folleto Texto	Núm Pág
2 fotos del intérprete			<input checked="" type="checkbox"/>	22
Lib Info Iberia	Lib Bio Alb	Idiomas	Libreto Autor	Autor Perfil
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Esp, Ing	José Antonio Gómez (Universidad de Oviedo)	Musicólogo
Traductor		Productor	Productor Musical	Ing Sonido
Ing Luis Sarabia		SE de M		Luis Acuña
Editor		Proceso Grab	Piano	Técnico
Lourdes Bonnet, Luis Acuña		DDD		
Fotog		Diseño	Carátula	
Javier del Real		Liliana López	Dama y papagayo, Eduardo León Garrido	
Tema Portada		Técnica	Ref Pic	Phonogram (P)
Dama, papagayo		Pintura	León Garrido	
Copyright		Der Autor	Dep Legal	Compañía Disco
			GC-035-2009	SE de M
Distribuidora		Producción		
		Made in E.E.C. by Tecnodisco, S.A.		
Aspectos Técnicos				
Directora del proyecto: Rosario Álvarez				
Notas			Portada	
Patrocina Gobierno de Canarias. Directora del proyecto discográfico de la SE de M: Rosario Álvarez				


Ficha 9 Gustavo Díaz-Jerez

IntApellido	IntNombre	Edición	Número Catálogo	Tiempo Total
Fernández	Eduardo	Original	5249807612	79'36
Título Carátula				Performer ID
albéniz / iberia / eduardo fernández				47
Álbum	No CD	Soporte	Digipack	Lugar Grab
<input type="checkbox"/>	1	CD	<input type="checkbox"/>	Estudios Cezanne
Fecha Grabación				
12-13/enero/2009				
Obras Incluidas				Foto Intérprete
iberia				<input checked="" type="checkbox"/>
Foto Otros			Folleto Texto	Núm Pág
Otra foto del intérprete y el piano en la contraportada del folleto			<input checked="" type="checkbox"/>	16
Lib Inf Iberia	Lib Bio Alb	Idiomas	Libreto Autor	Autor Perfil
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Esp; Ing; Fra; Ale	Marco Antonio de la Ossa	Musicólogo
Traductor	Productor		Productor Musical	Ing Sonido
Susannah Howe; David Ylla-Somers; Gudrun Meier			Javier Monteverde	Javier Monteverde
Editor	Proceso Grab	Piano	Técnico	
Javier Monteverde	DDD	[Piano de cola Yamaha C7]		
Fotog	Diseño	Carátula		
Luis Gaspar		Intérprete		
Tema Portada		Técnica	Ref Pic	Phonogram (P)
Intérprete		Fotografía b/n		2010, Warner Music Spain
Copyright	Der Autor	Dep Legal	Compañía Disco	
2010, Warner Music Spain		M-40022-2010	Warner Music Spain	
Distribuidora	Producción			
Warner Music Spain	Hecho en EU			
Aspectos Técnicos				
Estudios Cezanne de Madrid,				
Notas			Portada	
<p>En lugar de incluir datos biográficos del intérprete, el autor del texto prefiere señalar algunos rasgos interpretativos del pianista logrados en esta grabación. En el libreto el pianista dice que se basó en el original, supongo que habla del manuscrito.</p> <p>La información del piano fue tomada del sitio Web del estudio de grabación</p>				

Ficha 10 Eduardo Fernández

IntApellido	IntNombre	Edición	Número Catálogo	Tiempo Total
Fukuma	Kotaro	Original	HCC 2041/42	
Título Carátula				
Albéniz, Iberia; Kotaro Fukuma				Performer ID
				33
Album	No CD	Soporte	Digipack	Lugar Grab
<input checked="" type="checkbox"/>	2	CD	<input type="checkbox"/>	Sun Azalea Hall (Wako city)
				Fecha Grabación
				10-11-15-16/Octubre/2007
Obras Incluidas				
Iberia, Navarra, La Vega, España Deux morceaux caractéristiques, Serenata Española				Foto Intérprete
				<input checked="" type="checkbox"/>
Foto Otros			Folleto Texto	Núm Pág
Una fotografía más del intérprete en la contraportada			<input checked="" type="checkbox"/>	16
Lib Info Iberia	Lib Bio Alb	Idiomas	Libreto Autor	Autor Perfil
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Jap, Ing	Kotaro Fukuma	Intérprete
Traductor			Productor	Productor Musical
			Yasunori Sato	Yu Yamasaki; Yasunori Sato
Editor		Proceso Grab	Piano	Técnico
Yu Yamasaki		DDD	Steinway, D-type full concert	Atsushi U sui
Fotog	Diseño	Carátula		
Yutaka Mori	Setsu Momose	Fotografía del intérprete		
Tema Portada		Técnica	Ref Pic	Phonogram (P)
Retrato intérprete				2008
Copyright	Der Autor	Dep Legal		
Distribuidora			Compañía Disco	
			Harmony Japan	
			Producción	
			Hecho en Japón	
Aspectos Técnicos				
Mastering: Naruto Imaizumi. Stereo				
Notas			Portada	
Realizada a los veinticinco años de edad, hasta el momento el más joven en grabar la integral de Iberia				


Ficha 11 Kotaro Fukuma

IntApellido	IntNombre	Edición	Número Catálogo	Tiempo Total
González	Guillermo	Original	8.554311-12	CD1: 67'09; CD2: 74'23; Total: 141'32
Título Carátula				
Spanish Music Collection; Isaac Albéniz; Iberia, books 1-4 / Suites españolas nos. 1 and 2;				PerformerID
Guillermo González, piano				2
Álbum No CD	Soporte	Digipack	Lugar Grab	Fecha Grabación
<input checked="" type="checkbox"/> 2	CD	<input type="checkbox"/>	Sala "Manuel de Falla", Real Conservatorio de	14-18/Ago/1997
Obras Incluidas		Música de Madrid, España		
Iberia; Suites españolas Nos. 1 y 2				Foto Intérprete
				<input type="checkbox"/>
Foto Otros			Folleto Texto	Núm Pág
			<input checked="" type="checkbox"/>	8
Lib Info Librería	Lib Bio Alb	Idiomas	Libreto Autor	Autor Perfil
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Ing, Ale; Fra	Jacinto Torres	Musicólogo
Traductor	Productor		Productor Musical	Ing Sonido
Ing Keith Anderson; Ale: Eva Grant; Fra: Philippe Danel	Miguel Bustamante			Miguel Angel Barcos; Lucho Alonso
Editor	Proceso Grab	Piano	Técnico	
	DDD	Steinway & Sons, Model D		
Fotog	Diseño	Carátula		
		Cover Painting Landscape by Diego Regoyos y Valdes (Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin)		
Tema Portada		Técnica	Ref Pic	Phonogram (P)
Paisaje español		Extracto pictórico	Regoyos	1998, HNH International Ltd
Copyright	Der Autor	Dep Legal		
1998, HNH International Ltd			Compañía Disco	
Distribuidora			Naxos	
MVD music and video distribution GmbH, Munich, Germany	Producción			
	Made in E.C.			
Aspectos Técnicos				
Notas			Portada	
Las notas no aparecen en español. La información a cerca del intérprete solo aparece en inglés. En la contraportada se incluye la información técnica y un parrafo que hace referencia al compositor y su música				

Ficha 12 Guillermo González

IntApellido	IntNombre	Edición	Número Catálogo	Tiempo Total
Hamelin	Marc-André	Original	CDA67476/7	12'57
Título Carátula				
Albéniz, Iberia; Marc-André Hamelin; Hyperion				Performer ID
				4
Album	No CD	Soporte	Digipack	Lugar Grab
<input checked="" type="checkbox"/>	2	CD	<input type="checkbox"/>	Henry Wood Hall, London
Fecha Grabación				
				7-8/Abril y 25-26/Agosto/2004
Obras Incluidas				
Iberia, La Vega, Yvonne en visite!, España: Souvenirs, Navarra				Foto Intérprete
				<input checked="" type="checkbox"/>
Foto Otros			Folleto Texto	Núm Pág
Albéniz. 2 fotografías del intérprete			<input checked="" type="checkbox"/>	20
Lib Inf Iberia	Lib Bio Alb	Idiomas	Libreto Autor	Autor Perfil
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Ing, Fra, Ale	Walter Clark (2005)	Musicólogo
Traductor	Productor		Productor Musical	Ing Sonido
Fra: Hyperion; Ale: Bettina Reinke-Welsh	Simon Perry, Michael Spring		Andrew Kenner (Recording producer)	Simon Eadon
Editor	Proceso Grab	Piano	Técnico	
	DDD	Steinway & Sons		
Fotog	Diseño	Carátula		
Tina Foster	Terry Shanon; Richard Howard (FrontPictureResearch)	Al Hambre (1994) by Renny Tait (b1965), Private Collection / Bridgeman Art Library, London		
Tema Portada		Técnica	Ref Pic	Phonogram (P)
Alhambra; paisaje andaluz		Ilustración	Tait	2005, Hyperion Records
Copyright	Der Autor	Dep Legal		
			Compañía Disco	
Distribuidora			Hyperion Records Ltd, London, MMV	
		Producción		
		Made in England		
Aspectos Técnicos				
Productor musical: Andrew Keener				
Notas			Portada	
Incluye dos fotos del artista por Tina Foster. La contraportada muestra críticas de International Record Review, Gramophone y BBC music magazine. Navarra completada por William Bocom (b1938)				

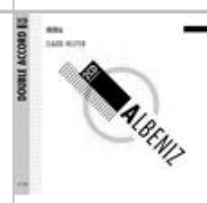
Ficha 13 Marc-André Hamelin

IntApellido	IntNombre	Edición	Número Catálogo	Tiempo Total
Heisser	Jean-François	Original	Erato 4509-94807-2	77'34
Título Carátula				Performer ID
Albéniz, Iberia; Jean-Francois Heisser				23
Álbum	No CD	Soporte	Digipack	Lugar Grab
<input type="checkbox"/>	1	CD	<input type="checkbox"/>	Abbaye Royale de Fontevraud
Fecha Grabación				
1-8/Abril/1993				
Obras Incluidas				Foto Intérprete
Iberia				<input type="checkbox"/>
Foto Otros			Folleto Texto	Núm Pág
Foto del pianista			<input type="checkbox"/>	24
Lib Infolberia	Lib Bio Alb	Idiomas	Libreto Autor	Autor Perfil
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Fra; Ing; Ale	Jean-Francois Heisser	Intérprete
Traductor	Productor		Productor Musical	Ing Sonido
Ing Stewart Spencer; Ale: Ingrid Trautmann			Ysabelle van Wersch-Cot	Jacques Doll
Editor	Proceso Grab	Piano	Técnico	
Ysabelle van Wersch-Cot	DDD	Steinway	Lucien Vary	
Fotog	Diseño	Carátula		
Gérard Proust, Jacques Sarraz	Mister Brown (Maquette)	Ignacion Zuloaga. Detalle de la obra "Desnudo del papagayo" o "Gitana del loro" de 1906		
Tema Portada		Técnica	Ref Pic	Phonogram (P)
Desnudo; gitana; loro		Pintura	Museo Zuloaga, Zamaya, España	1994
Copyright	Der Autor	Dep Legal	Compañía Disco	
1994 Erato disques			Erato disques	
Distribuidora		Producción		
Warner music France		Hecho en Alemania por Warner music		
Aspectos Técnicos				
Digital recprding				
Notas			Portada	
Photo de la obra de Zuloaga Oronoz - © Artephot Contraportada del folleto: Abbaye de Fontevraud - Photo G. Prosut, NR Tours Consulta de los manuscritos originales por parte del pianista				


Ficha 14 Jean-François Heisser (v1)

IntApellido	IntNombre	Edición	Número Catálogo	Tiempo Total
Heisser	Jean-François	Original	794881962525	
Título Carátula				
Iberia, Isaac Albéniz; Jean-François Heisser, piano; Isabel Muñoz, photographies; Musicales Actes Sud				Performer ID 39
Album	No CD	Soporte	Digipack	Lugar Grab
<input type="checkbox"/>	1	CD	<input type="checkbox"/>	Chapelle Saint-Martin de Méjan - Arles - Francia
Obras Incluidas				Fecha Grabación
Iberia				1-4/Junio/2009
Foto Intérprete				<input checked="" type="checkbox"/>
Foto Otros			Folleto Texto	Núm Pág
Fotografía del intérprete y la fotógrafa, más 18 fotografías tomadas por Muñoz			<input checked="" type="checkbox"/>	80
Lib Info Iberia	Lib Bio Alb	Idiomas	Libreto Autor	Autor Perfil
<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Fra; Ing	Philippe Fénelon	Compositor
Traductor	Productor		Productor Musical	Ing Sonido
				René Gambini
Editor	Proceso Grab	Piano	Técnico	
René Gambini	[DDD]			
Fotog	Diseño	Carátula		
Isabel Muñoz	Christel Fontes	Bailarina de Flamenco (Fotografía en b/n)		
Tema Portada		Técnica	Ref Pic	Phonogram (P)
Bailarina de flamenco		Fotografía		
Copyright	Der Autor	Dep Legal	Compañía Disco	
2010 Actes Sud			Actes Sud	
Distribuidora		Producción		
Harmonia Mundi (distribution)		Impremerie Arte Grafica (Verona) febrero 2010		
Aspectos Técnicos				
Notas			Portada	
Philippe Fénelon (supervisión artística). Incluye biografía de la fotógrafa también David López Espada (fotografía de Muñoz); Simone Poltronieri (fotografía de Heisser). Coordinación editorial: Marie-Marie Andrasch, Baptiste Charroing y Benoit Rivero. ISBN: 794881962525				


Ficha 15 Jean-François Heisser (v2)

IntApellido	IntNombre	Edición	Número Catálogo	Tiempo Total
Helffer	Claude	Reedición	4767931	1CD: 63'45; 2CD: 71'26
Título Carátula				Performer ID
Iberia; Claude Helffer; 2CD; Albeniz				40
Álbum	No CD	Soporte	Digipack	Lugar Grab
<input checked="" type="checkbox"/>	2	CD	<input type="checkbox"/>	Club Frances del Disco, Schola Cantorum
Fecha Grabación				
18-19/junio/1963; 12-14-15/november/1963				
Obras Incluidas				Foto Intérprete
Iberia (Albéniz); Preludes, livre II extraits, Arabesques, Images, 2ª S. Masques, L'Isle joyeuse (Debussy)				<input type="checkbox"/>
Foto Otros			Folleto Texto	Núm Pág
			<input checked="" type="checkbox"/>	8
Lib Info Iberia	Lib Bio Alb	Idiomas	Libreto Autor	Autor Perfil
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Fra; Ing	François Laurent	
Traductor		Productor	Productor Musical	Ing Sonido
Ing John Tyler Tuttle			Roger Boutry (directeur artistique)	Jean-Paul Legrand
Editor	Proceso Grab	Piano	Técnico	
	ADD	Steinway		
Fotog	Diseño	Carátula		
	Silverkingz design	Abstracta (genérica)		
Tema Portada		Técnica	Ref Pic	Phonogram (P)
Abstracta				1963, Universal Classics France
Copyright		Der Autor	Dep Legal	
2005, Universal Classics France				
Distribuidora		Compañía Disco		
		Accord, Universal Classics France		
		Producción		
		Made in EU		
Aspectos Técnicos				
Stereo				
Notas			Portada	
Edición utilizada de la partitura: Eschig, Paris. Conceto editorial: Philippe Pauly; Asistente de realización: Pierre-Yves Lascar				


Ficha 16 Claude Helffer

IntApellido	IntNombre	Edición	Número Catálogo	Tiempo Total
Hiseki	Hisako	Original	Ref 1094-1	
Título Carátula				
Suite Iberia, Isaac Albéniz, Hisako Hiseki, piano				Performer ID
				16
Album	No CD	Soporte	Digipack	Lugar Grab
<input checked="" type="checkbox"/>	2	CD	<input type="checkbox"/>	Barcelona
Fecha Grabación				
14 y 17/Junio/1994				
Obras Incluidas				Foto Intérprete
Iberia. Incluye Navarra				<input checked="" type="checkbox"/>
Foto Otros			Folleto Texto	Núm Pág
La artista al piano (contraportada)			<input checked="" type="checkbox"/>	12
Lib Inf Iberia	Lib Bio Alb	Idiomas	Libreto Autor	Autor Perfil
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Cat, Jap, Ing Esp	Albert Moraleda, Hisako Hiseki	Intérprete
Traductor	Productor		Productor Musical	Ing Sonido
Ing Lucie Sembler; Jap: Shigeko Suzuki	Albert Moraleda			Albert Moraleda
Editor	Proceso Grab	Piano	Técnico	
	DDD	Steinway & Sons 446.160-D	Carles Sigüenza	
Fotog	Diseño	Carátula		
	Infografía Selecta	Foto de la intérprete tomada al exterior		
Tema Portada		Técnica	Ref Pic	Phonogram (P)
Retrato intérprete		Fotografía al exterior		
Copyright	Der Autor	Dep Legal	Compañía Disco	
		D.L. 8-33.106/94	Edicions Albert Moraleda	
Distribuidora	Producción			
Aspectos Técnicos				
Notas			Portada	
Disco patrocinado por la Generalitat de Cataluña, Dirección General de Promoción Cultural. Con la colaboración de Pioner 'The Art of Entertainment'. En el folleto, la pianista comenta brevemente su admiración por Cataluña y su intención de participar en la difusión de la cultura catalana				


Ficha 17 Hisako Hiseki (v1)

IntApellido	IntNombre	Edición	Número Catálogo	Tiempo Total
Hiseki	Hisako	Original	OPD/09-076	
Título Carátula				Performer ID
Hisako Hiseki; Iberia, Suite Española				38
Álbum	No CD	Soporte	Digipack	Lugar Grab
<input checked="" type="checkbox"/>	2	CD	<input type="checkbox"/>	Auditorio de Vila-Seca
Obras Incluidas				Fecha Grabación
Iberia, Suite Española				3/Diciembre/2008; 20/enero/2009
Foto Intérprete				<input checked="" type="checkbox"/>
Foto Otros			Folleto Texto	Núm Pág
Albéniz e hija, Fotografía de la intérprete por Yuseke Abe			<input checked="" type="checkbox"/>	12
Lib Info Iberia	Lib Bio Alb	Idiomas	Libreto Autor	Autor Perfil
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Esp; Ing; Jap	¿intérprete?	Intérprete
Traductor	Productor		Productor Musical	Ing Sonido
				Antonio Velasco
Editor	Proceso Grab	Piano	Técnico	
Antonio Velasco	DDD			
Fotog	Diseño		Carátula	
Yuseke Abe	Sandra Cardena Rodríguez		Fotografía de Albéniz y su hija	
Tema Portada		Técnica	Ref Pic	Phonogram (P)
Retrato del compositor		Fotografía		2009
Copyright	Der Autor	Dep Legal	Compañía Disco	
		B-12-926-2009	Luis Ripoll Querol	
Distribuidora	Producción			
Optidata	In Situ Enregistrement			
Aspectos Técnicos				
Fecha de edición: 16/junio/2009. Grabación en directo				
Notas			Portada	
Segunda grabación integral realizada por esta pianista. Esta edición tuvo dos tirajes consecutivos, que muestran pequeñas diferencias en cuanto al diseño, aunque los dos mantuvieron la misma carátula.				


Ficha 18 Hisako Hiseki (v2)

IntApellido	IntNombre	Edición	Número Catálogo	Tiempo Total
Huidobro	Ángel	Original	SRD-298/9	CD1: 42'48; CD2: 42'43
Título Carátula				Performer ID
Iberia, Isaac Albéniz; Piano, Ángel Huidobro.				17
Album	No CD	Soporte	Digipack	Lugar Grab
<input checked="" type="checkbox"/>	2	CD	<input type="checkbox"/>	Salón de Actos de Caja España en Valladolid
Fecha Grabación				Enero/2004
Obras Incluidas				Foto Intérprete
Iberia				<input checked="" type="checkbox"/>
Foto Otros			Folleto Texto	Núm Pág
Albéniz insertado en portada; 2 fotografías del intérprete			<input checked="" type="checkbox"/>	28
Lib Info Iberia	Lib Bio Alb	Idiomas	Libreto Autor	Autor Perfil
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Esp; Ing	Daniel Vega Cernuda	Músico
Traductor	Productor		Productor Musical	Ing Sonido
Ing Tradux s.l.	José Luis García			Armando Fernández
Editor	Proceso Grab	Piano	Técnico	
Armando Records	DDD	Steinway & Sons, gran cola	Silvano Coello	
Fotog	Diseño	Carátula		
Sem Sobrino	Arturo Martín Burgos	Cuadro de Portada: Arturo Martín Burgos. Composición que incluye fot de albéniz al piano y página inicial del manuscrito de Lavapiés		
Tema Portada		Técnica	Ref Pic	Phonogram (P)
Albéniz, Toro, Lavapiés		Fotomontaje		2004, Several Records
Copyright	Der Autor	Dep Legal	Compañía Disco	
2004, Several Records		M-35832/04	Several Records (Madrid, España)	
Distribuidora		Producción		
Several Records		[España]		
Aspectos Técnicos				
Asistencia técnica: Silvano Coello				
Notas			Portada	
En la contraportada aparece una fotografía del pianista al piano mirando la edición facsímil de Guillermo González, incluye la leyenda a pie de página: "Dedicado a mi maestro Manuel Carra"				


Ficha 19 Ángel Huidobro

IntApellido	IntNombre	Edición	Número Catálogo	Tiempo Total
Ish-Hurwitz	Yoram	Original	TR75529-TR75530	
Título Carátula				
Turtle records; Albéniz; Iberia; Volume 1 book 1 & 2; Yoram Ish-Hurwitz / Volume 2 book 3 & 4				Performer ID 43
Álbum No CD	Soporte	Digipack	Lugar Grab	Fecha Grabación
<input type="checkbox"/> 2	SACD	<input checked="" type="checkbox"/>	Galaxy Studios Mol, Bélgica	21-22/Marzo/2007; 28/Octubre/2008 (Rondeña)
Obras Incluidas				Foto Intérprete
Iberia; cuadernos 1 y 2 / cuadernos 3 y 4				<input checked="" type="checkbox"/>
Foto Otros			Folleto Texto	Núm Pág
Incluye 14 fotografías + la carátula repetida en la portada del folleto			<input checked="" type="checkbox"/>	16
Lib Info Iberia	Lib Bio Alb	Idiomas	Libreto Autor	Autor Perfil
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Ing, Esp, Hol	Yoram Ish-Hurwitz	Intérprete
Traductor	Productor		Productor Musical	Ing Sonido
Ing John Lydon/Muse translations; Esp: Isabel Riera Lavilla			Bert van der Wolf	Bert van der Wolf
Editor	Proceso Grab	Piano	Técnico	
Bert van der Wolf	DSD	Steinway & Sons D-274, Serial # 575.364	Michel Brandjes	
Fotog	Diseño	Carátula		
Rob Becker	Rob Becker	Fotografía de una procesión religiosa (b/n)		
Tema Portada		Técnica	Ref Pic	Phonogram (P)
Procesión religiosa		Fotografía		2009 Turtle Records/Edison Production Co.
Copyright	Der Autor	Dep Legal		
2009 Yoram Ish-Hurwitz				
Distribuidora			Compañía Disco	
Challenge Records Int.			Turtle Records	
		Producción		
		Made in Austria		
Aspectos Técnicos				
Recording Equipment: Sonodore Microphones & pre-amplifiers; dCS DXD/DSD Analogue to Digital Converters; Surround Monitoring: Avalon Eidolon special-X & Avalon Indra monitors Spectral Power amplifiers. CD 1: Siltech PRO-S4 microphone cables & interlinks / CD 2: Sonodore Microphones & Battery powered pre-amplifiers. Siltech Mono-Crystal microphone cables & interlinks				
Notas			Portada	
2 CD: 21-22/Marzo/2007 (El Albaicín); 22-23/Junio/2009. 11 fotografías + la carátula repetida en la portada del folleto. Carátula: fotografía de bailadora de flamenco (Fotomontaje, b/n). Piano supplied by Yoram Piano's. Entrevista al Prof. Jacinto Torres (musicólogo) por parte del intérprete.				


Ficha 20 Yoram Ish-Hurwitz

IntApellido	IntNombre	Edición	Número Catálogo	Tiempo Total
Job	Bernard	Original	411 218-3	1CD: 44'45; 2CD: 50'59 Total: 95'44
Título Carátula				Performer ID
Albéniz Iberia; Bernard Job, piano				46
Album	No CD	Soporte	Digipack	Lugar Grab
<input checked="" type="checkbox"/>	2	CD	<input checked="" type="checkbox"/>	Chapelle (Auditorium) de l'École Nationale de
Obras Incluidas				Fecha Grabación
Iberia				23-25/Febrero/2007
Foto Intérprete				<input checked="" type="checkbox"/>
Foto Otros				Folleto Texto
Foto del intérprete y el ingeniero				<input checked="" type="checkbox"/>
Lib Bio Alb				Núm Pág
<input checked="" type="checkbox"/>				16
Lib Bio Pianista				<input checked="" type="checkbox"/>
Lib Info Iberia				Lib Bio Autor
<input checked="" type="checkbox"/>				<input checked="" type="checkbox"/>
Idiomas				Libreto Autor
Fra; Ing, E sp				Michel Verluise
Traductor				Productor
				Jean-Claude Dodin
Editor				Técnico
DDD				
Fotog		Diseño		Carátula
Maquettes: cy.ter Vendôme		Christelle Bolmio		Fotografía pianista
Tema Portada		Técnica		Ref Pic
Retrato del pianista				Tipo Magritte
Copyright		Der Autor		Phonogram (P)
2008 Perspectives musicales				
Distribuidora		Dep Legal		Compañía Disco
Perspectives musicales				Perspectives musicales
Producción		Aspectos Técnicos		
kdg				
Notas				Portada
Agradecimientos a la Ville de Blois; Jean-Claude Dodin, Michel Verluise, Rebecca Balinska, Laura Bessé. Incluye un comentario de Messiaen sobre Iberia en la contraportada (entrevista con Claude Samuel)				


Ficha 21 Bernard Job

IntApellido	IntNombre	Edición	Número Catálogo	Tiempo Total
Jones	Martin	Original	NI 5595/8	4h56'
Título Carátula				
Granados, Goyescas, El Pelele, Escenas Románticas; Albéniz, Iberia, Tango Suite Española;				PerformerID
Martin Jones				5
Álbum No CD	Soporte	Digipack	Lugar Grab	Fecha Grabación
<input checked="" type="checkbox"/> 4	CD	<input type="checkbox"/>	Concert Hall of the Nimbus Foundation	20-21/Enero y 24/febrero/1998 (Iberia)
Obras Incluidas				Foto Intérprete
Granados y Albéniz, ver notas				<input type="checkbox"/>
Foto Otros			Folleto Texto	Núm Pág
			<input checked="" type="checkbox"/>	12
Lib Inf Iberia	Lib Bio Alb	Idiomas	Libreto Autor	Autor Perfil
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Ing	David Andrew Thresher (1999)	Crítico
Traductor	Productor		Productor Musical	Ing Sonido
Editor	Proceso Grab	Piano	Técnico	
	DDD			
Fotog	Diseño	Carátula		
		"La flor de la Masia" by Baldomero Gili y Roig (1837-1926). Sotheby's Picture Library, London		
Tema Portada		Técnica	Ref Pic	Phonogram (P)
Pintura costumbrista; retrato de mujer		Pintura	Gili y Roig	1999, Nimbus Records
Copyright		Der Autor	Dep Legal	
1999, Nimbus Records				
Distribuidora		Compañía Disco		
		Nimbus Records		
		Producción		
		Printed in UK by Zenith Media, Mastered and Manufactured in the UK		
Aspectos Técnicos				
Digital recording / Stereo Recording / UHJ encoded				
Notas				Portada
<p>Álbum de cuatro discos compactos. También existe un álbum de dos discos compactos. Navarra completada por Martin Jones. Aparte las obras mencionadas en el título también se incluye: Granados: Reverie, transcrita por Jones de un rollo Duo-Art. Valse de concert, Rapsodia Aragonesa, Oriental, Allegro de concierto. Albéniz: Navarra (completed by Martin Jones), España (Preludio, Asturias), La vega, Azulejos</p>				


Ficha 22 Martin Jones

IntApellido	IntNombre	Edición	Número Catálogo	Tiempo Total
Kyriakou	Rena	Reedición	222102-444/A-D	CD1: 38'59; CD2: 43'26
Título Carátula				Performer ID
Quadromania; Issac Albéniz, Piano Works				6
Album	No CD	Soporte	Digipack	Lugar Grab
<input checked="" type="checkbox"/>	4	CD	<input type="checkbox"/>	
Obra Incluidas				Fecha Grabación
Iberia y otras.				1972
Foto Otros				Foto Intérprete
				<input type="checkbox"/>
Folleto Texto				Núm Pág
<input checked="" type="checkbox"/>				4
Lib Inf Iberia				Lib Bio Alb
<input type="checkbox"/>				<input type="checkbox"/>
Idiomas				Libreto Autor
Ing				
Traductor				Productor
Editor				Técnico
No info				
Fotog		Diseño		Carátula
		D&H Hommage GmbH		
Tema Portada		Técnica	Ref Pic	Phonogram (P)
Azulejos abstractos		Ilustración	El diseño es tipo manga y abstracto	Vox records / SPJ music Inc.
Copyright		Der Autor	Dep Legal	Compañía Disco
2004, Membran International				Vox records / SPJ music Inc.
Distribuidora		Producción		
Membran International				
Aspectos Técnicos				
Notas				Portada
Quatre saisons. Deseo. Tango español. Souvenirs d'Espagne. Suite Espagnole. Piano sonata no.4. Mazurca de Salon, op. 96. Suite ancienne no. 1, 2, 3 (excerpts). Menuette: Allegro gracioso. Incluye caja exterior con el mismo diseño que la caja de metacrilato. La palabra quadromania aparece también en el silabario katakana (japonés)				

Ficha 23 Rena Kyriakou

IntApellido	IntNombre	Edición	Número Catálogo	Tiempo Total
Larrocha	Alicia de	Reedición	CMS 7 64304 2	
Título Carátula				
Albéniz, Iberia, Navarra, Suite española, Pavana, Capricho, Tango, Rumores de caleta, Puerta de Tierra; Alicia de Larrocha				PerformerID 18
Álbum	No CD	Soporte	Digipack	Lugar Grab
<input checked="" type="checkbox"/>	2	CD	<input type="checkbox"/>	Madrid
Fecha Grabación				Sin fecha en esta edición
Obras Incluidas				
Mismas que portada				Foto Intérprete <input type="checkbox"/>
Foto Otros			Folleto Texto	Núm Pág
			<input checked="" type="checkbox"/>	16
Lib Infolberia	Lib Bio Alb	Idiomas	Libreto Autor	Autor Perfil
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Esp; Ing; Fra; Ale	Antonio Fernández-Cid	Crítico
Traductor	Productor		Productor Musical	Ing Sonido
Ale: Beate Berns				
Editor	Proceso Grab	Piano	Técnico	
EMI Odeon, Madrid		[Steinway]		
Fotog	Diseño	Carátula		
		"Cosiendo las velas" de Joaquín Sorolla, (Museo de Arte Moderno, Venecia). Copyright visual: E.G.A.P., Madrid, 1992		
Tema Portada		Técnica	Ref Pic	Phonogram (P)
Pintura impresionista española		Pintura	Sorolla	1992 EMI Odeon
Copyright		Der Autor	Dep Legal	Compañía Disco
1992 EMI Odeon		1992		EMI Odeon (Madrid, España)
Distribuidora		Producción		
EMI classics		Hecho en Holanda		
Aspectos Técnicos				
No se proporciona información específica referente a la grabación y su fecha				
Notas			Portada	
<p>No obstante, sabemos que la versión original tiene el depósito legal del año 1958. Las notas son las de la grabación original. Esa primera edición también incluye las notas originales de Fernández-Cid, el cual habla sobre Larrocha, Albéniz y después sobre cada una de las piezas incluidas en este set. La letra empleada en el libreto es pequeña.</p> <p>Grabaciones sonoras originales realizadas por Hispavox.</p> <p>Copyright visual: E.G.A.P., Madrid, 1992</p>				


Ficha 24 Alicia de Larrocha (v1)

IntApellido	IntNombre	Edición	Número Catálogo	Tiempo Total
Larrocha	Alicia de	Reedición	448-191-2	141'15
Título Carátula				Performer ID
Albéniz, Iberia; Granados, Goyescas; Alicia de Larrocha				19
Album	No CD	Soporte	Digipack	Lugar Grab
<input checked="" type="checkbox"/>	2	CD	<input type="checkbox"/>	DECCA Studio No. 3. West Hampstead
Obras Incluidas				Fecha Grabación
Albéniz: Iberia. Navarra. Granados: Goyescas				Albéniz: Mayo/1972 (Granados: Dic./1976)
Foto Intérprete				<input type="checkbox"/>
Foto Otros			Folleto Texto	Núm Pág
			<input checked="" type="checkbox"/>	16
Lib Info Iberia	Lib Bio Alb	Idiomas	Libreto Autor	Autor Perfil
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Ing. Fra; Ale; Ita; Esp	Luis Carlos Gago	Crítico
Traductor	Editor		Procesador	Ing Sonido
Decca	Michael Woolcock		Tryggy Tryggvason	
Proceso Grab	Piano	Técnico		
ADD				
Fotog	Diseño	Carátula		
	Art director: Jeremy Tilston	Rooftops, Fornalutx, Majorca. Detail by Frederick Gore (b. 1913). Noel Oddy Fine Arts Galleries. London/Bridgeman Art Library, London		
Tema Portada	Técnica	Ref Pic	Phonogram (P)	
			1996 Decca records	
Copyright	Der Autor	Dep Legal	Compañía Disco	
1973 Decca records			Decca records company, London	
Distribuidora	Producción			
	CD e impresión hechos en Alemania			
Aspectos Técnicos				
Notas			Portada	
Incluye reseña corta de Gramophone en la contraportada. Doble decca. 2CD				


Ficha 25 Alicia de Larrocha (v2)

IntApellido	IntNombre	Edición	Número Catálogo	Tiempo Total
Larrocha	Alicia de	Original	417887-2	CD1: 63'09; CD2: 62'21
Título Carátula				Performer ID
Albéniz, Iberia, Navarra, Suite Española; Alicia de Larrocha				20
Álbum	No CD	Soporte	Digipack	Lugar Grab
<input checked="" type="checkbox"/>	2	CD	<input type="checkbox"/>	Concert Hall, University Music School, Cambridge
Obras Incluidas				Fecha Grabación
				Octubre y Diciembre/1986
				Foto Intérprete
				<input checked="" type="checkbox"/>
Foto Otros			Folleto Texto	Núm Pág
Incluye varias fotos de Albéniz en su entorno			<input checked="" type="checkbox"/>	28
Lib Info Iberia	Lib Bio Alb	Idiomas	Libreto Autor	Autor Perfil
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Ing Fra, Ale	Lionel Salter	
Traductor	Productor		Productor Musical	Ing Sonido
Fra: Brigitte Pinaud; Ale: Gerd Uerkermann	Paul Meyer			John Dunkerley
Editor	Proceso Grab	Piano	Técnico	
	DDD			
Fotog	Diseño	Carátula		
	Art director: Ann Bradbeer	Foto de la intérprete por Christian Steiner		
Tema Portada		Técnica	Ref Pic	Phonogram (P)
Retrato profesional de la intérprete		Fotografía, estudio		1987 Decca
Copyright		Der Autor	Dep Legal	
1988 Decca				
Distribuidora		Compañía Disco		
		Decca record company		
		Producción		
		CD manufacturado en "West Germany"		
Aspectos Técnicos				
Notas			Portada	
También disponible en LP y en casete. A Penguin Rossette Recording				


Ficha 26 Alicia de Larrocha (v3)

IntApellido	IntNombre	Edición	Número Catálogo	Tiempo Total
Montiel	Marisa	Original	SA01590	CD1: 44'22; CD2: 53'12
Título Carátula				Performer ID
Albéniz, Suite Iberia, Navarra; Marisa Montiel				34
Album	No CD	Soporte	Digipack	Lugar Grab
<input checked="" type="checkbox"/>	2	CD	<input checked="" type="checkbox"/>	Fundación Juan March: Sala de conciertos
Obras Incluidas				Foto Intérprete
Iberia, Navarra				<input checked="" type="checkbox"/>
Foto Otros			Folleto Texto	Núm Pág
3 fotografías de la pianista y tres de Albéniz			<input checked="" type="checkbox"/>	24
Lib Info Iberia	Lib Bio Alb	Idiomas	Libreto Autor	Autor Perfil
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Esp; Ing	Andrés Ruiz Tarazona	Crítico
Traductor	Productor		Productor Musical	Ing Sonido
				José Miguel Martínez
Editor	Proceso Grab	Piano	Técnico	
José Miguel Martínez	[DDD]	Steinway D-247		
Fotog	Diseño	Carátula		
ra7@estudiora7.com	ra7@estudiora7.com			
Tema Portada		Técnica	Ref Pic	Phonogram (P)
Olivo, Paisaje		Fotomontaje		2009, Sello Autor
Copyright	Der Autor	Dep Legal	Compañía Disco	
		M-1211-2009	Sello Autor	
Distribuidora	Producción			
	Made in E.U.			
Aspectos Técnicos				
Notas			Portada	
En la cara central interior del digipack aparece un dibujo en tonos amarillos y marrones un sol con cara. En la portada del folleto aparece una foto de Albéniz				

Ficha 27 Marisa Montiel

IntApellido	IntNombre	Edición	Número Catálogo	Tiempo Total
Muraro	Roger	Reedición	Accord 465 357-2	76'37
Título Carátula				
Roger Muraro; Albéniz, Iberia				Performer ID
				24
Álbum	No CD	Soporte	Digipack	Lugar Grab
<input type="checkbox"/>	1	CD	<input type="checkbox"/>	Studio Akustica
Fecha Grabación				
Julio-Septiembre/1996				
Obras Incluidas				Foto Intérprete
Iberia				<input checked="" type="checkbox"/>
Foto Otros			Folleto Texto	Núm Pág
			<input checked="" type="checkbox"/>	16
Lib Info Iberia	Lib Bio Alb	Idiomas	Libreto Autor	Autor Perfil
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Fra, Ing	Marcel Marnat	Musicólogo
Traductor		Productor	Productor Musical	Ing Sonido
Ing John Tyler Tuttle/Jeremy Drake (bio)				Georges Kisselhoff
Editor	Proceso Grab	Piano	Técnico	
Georges Kisselhoff	DDD	Steinway		
Fotog	Diseño	Carátula		
Alvaro Yanez	Barilla.design	Foto del intérprete		
Tema Portada		Técnica	Ref Pic	Phonogram (P)
Retrato del intérprete b/n		Fotografía de estudio		1997, Universal Classics France
Copyright	Der Autor	Dep Legal		
2004, Universal Classics France				
Distribuidora	Producción		Compañía Disco	
Universal Classics France			Universal Music; Accord	
Aspectos Técnicos				
Stereo				
Notas			Portada	
				


Ficha 28 Roger Muraro

IntApellido	IntNombre	Edición	Número Catálogo	Tiempo Total
Okada	Hiromi	Original	Camerata Tokyo-28CM-639	78'19
Título Carátula				Performer ID
Albéniz, Iberia; Hiromi Okada				25
Album	No CD	Soporte	Digipack	Lugar Grab
<input type="checkbox"/>	1	CD	<input type="checkbox"/>	Kioi Hall, Tokyo
Fecha Grabación				
15/Mayo/1998				
Obras Incluidas				Foto Intérprete
Iberia				<input checked="" type="checkbox"/>
Foto Otros			Folleto Texto	Núm Pág
			<input checked="" type="checkbox"/>	12
Lib Info Iberia	Lib Bio Alb	Idiomas	Libreto Autor	Autor Perfil
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Jap, Ing	Ing: Paul Attinello, Adelaide 2001	Musicólogo
Traductor		Productor		Ing Sonido
		Hiroshi Isaka		Motoki Miyata
Editor		Proceso Grab	Piano	Técnico
Hiroshi Wako		DDD	Steinway & Sons	Takashi Iwasaki
Fotog		Diseño	Carátula	
Clive Barda		Yoshihiro O'Hara	Yoshihiro O'Hara	
Tema Portada		Técnica	Ref Pic	Phonogram (P)
Alhambra; Patio de los leones, Albéniz rostro		Ilustración		2001
Copyright		Der Autor	Dep Legal	
2001				
Distribuidora		Compañía Disco		
		Camerata Tokio		
		Producción		
		Hecho en Japón		
Aspectos Técnicos				
Grabación en vivo. Monitor Speaker, Genlec S-30NF; Microphone, Schoeps Cm c-52SU x 2 (one point); Analog / digital converter, Wadia Wa-4000; Editing and Mastering system, Sonic Solution "Sound Studio HD"				
Notas			Portada	
Toda la información se da en japonés y en inglés				

Ficha 29 Hiromi Okada

IntApellido	IntNombre	Edición	NúmeroCatálogo	TiempoTotal
Orozco	Rafael	Original	V 4663	
TítuloCarátula				PerfomerID
Isaac Albéniz, Iberia, Cantos de España; Chants d'Espagne, Rafael Orozco				13
Album	NoCD	Soporte	Digipack	LugarGrab
<input checked="" type="checkbox"/>	2	CD	<input type="checkbox"/>	L'Église All Saints Church, Londres
FechaGrabación				Enero-Febrero/1992
ObrasIncluidas				FotoIntérprete
Iberia. Cantos de España				<input checked="" type="checkbox"/>
FotoOtros			FolletoTexto	NúmPág
Isaac Albéniz (Bibliothèque Musicale Gustav Mahler)			<input checked="" type="checkbox"/>	20
LibInfoIberia	LibBioAlb	Idiomas	LibretoAutor	AutorPerfil
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Fra, Esp, Ing	Javier Elias	
Traductor		Productor	ProductorMusical	IngSonido
Fra: Janine Lafont; Ing: Angela Buxton			Dirección artística: Mark Brown	Antony Howell
Editor	ProcesoGrab	Piano	Técnico	
Robert Menzies	DDD	Steinway (Londres)		
Fotog		Diseño	Carátula	
Colita			Fotografía del intérprete	
TemaPortada		Técnica	RefPic	Phonogram (P)
Pianista		Fotografía		1992 Auvidis France
Copyright		DerAutor	DepLegal	CompañíaDisco
1992 Auvidis				Audivis France
Distribuidora		Producción		
Audivis distribution		Hecho en Francia		
AspectosTécnicos				
Notas			Portada	
Grabación realizada con el apoyo del Pabellón de Andalucía (Exposición Universal de Sevilla, 1992) Existe un error en la duración de Málaga que está escrita como 8'26				

Ficha 30 Rafael Orozco

IntApellido	IntNombre	Edición	NúmeroCatálogo	TiempoTotal
Peña	Sergio	Original	The Orchard 669910552322; SP4455	CD1: 68'04; CD2: 69'
TítuloCarátula				PerformerID
Sergio Peña, piano; Isaac Albéniz; Navarra, Córdoba, Suite Iberia, Suite Española				27
Album	No CD	Soporte	Digipack	LugarGrab
<input checked="" type="checkbox"/>	2	CD	<input type="checkbox"/>	Sala de Música Blas Galindo; Auditorio Nacional de las Artes, Cd. de México
OtrasInchilas				FechaGrabación
Navarra, Córdoba, Suite Iberia, Suite Española				Septiembre/1998
FotoIntérprete				<input checked="" type="checkbox"/>
FotoOtros				FolletoTexto
Albéniz				16
LibInfoIberia	LibBioAlb	Biomas	LibretoAutor	AutorPerfil
<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Esp, Ing	Sergio Peña, Ramón Cámara, Mauricio González de la Ga	Intérprete
Traductor		Productor		ProductorMusical
Ing. G. Perina (free translation)				Ramon Camara
Editor		ProcesoGrab	Piano	Técnico
Omar Martinez Araiza		DDD	Hamburg Steinway	Villanueva
Fotog		Diseño	Carátula	
Rigo Estudio, Nuevo Laredo		Cristina Fontes	Antonio Nochebuena: "Zambra Gitana"	
TemaPortada		Técnica	RefPic	Phonogram (P)
Tablao flamenco		Pintura	Nochebuena	2000 Sergio Peña
Copyright		DerAutor	DepLegal	CompañíaDisco
2000 Sergio Peña				The Orchard
Distribuidora		Producción		
		Manufacturado e impreso por Disc Makers, Pennsauken, NJ, USA		
AspectosTécnicos				
Masterización: Humberto Teran, Omar Martinez Araiza				
Notas				Portada
Presentación del disco realizada en la Hispanic Heritage Society of San Antonio, Texas. Mauricio González de la Garza: periodista, escritor y compositor				


Ficha 31 Sergio Peña

IntApellido	IntNombre	Edición	Número Catálogo	Tiempo Total
Pérez	Luis Fernando	Original	VRS 2045	
Título Carátula				Performer ID
Albéniz, Suite Iberia, Navarra; Luis Fernando Pérez				10
Álbum	No CD	Soporte	Digipack	Lugar Grab
<input checked="" type="checkbox"/>	2	CD	<input type="checkbox"/>	Aula de Música de la Universidad de Alcalá
Obras Incluidas				Fecha Grabación
Iberia, Navarra				Marzo, Abril/2006
Foto Intérprete				<input checked="" type="checkbox"/>
Foto Otros			Folleto Texto	Núm Pág
El folleto incluye 3 fotografías del intérprete			<input checked="" type="checkbox"/>	22
Lib Info Iberia	Lib Bio Alb	Idiomas	Libreto Autor	Autor Perfil
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Esp, Ing, Fra	Luis Fernando Pérez	Intérprete
Traductor		Productor	Productor Musical	Ing Sonido
Ing: Gordon Burt; Fra: Elisabeth Fournier		José Miguel Martínez; Pilar de la		José Miguel Martínez
Editor	Proceso Grab	Piano	Técnico	
Pilar de la Vega	DDD	Yamaha de concierto CF III		
Fotog	Diseño	Carátula		
Nieves Sánchez; Myriam Flores	Pilar de la Vega	Myriam Flores. Suite I (2006) Colección particular, Madrid		
Tema Portada		Técnica	Ref Pic	Phonogram (P)
		Collage	Flores	2007, Banco de Sonido
Copyright	Der Autor	Dep Legal	Compañía Disco	
2007, Banco de Sonido			Verso (Madrid, España)	
Distribuidora	Producción			
Aspectos Técnicos				
Notas			Portada	
				


Ficha 32 Luis Fernando Pérez

IntApellido	IntNombre	Edición	Número Catálogo	Tiempo Total
Pinzolas	José María	Original	437 241-2	88'36
Título Carátula				
Isaac Albéniz, Suite Iberia; José María Pinzolas				Performer ID
				15
Album	No CD	Soporte	Digipack	Lugar Grab
<input checked="" type="checkbox"/>	2	CD	<input type="checkbox"/>	Friederich Eberthalle, Hamburgo, Alemania
Fecha Grabación				
14-18/octubre/1991				
Obras Incluidas				Foto Intérprete
Iberia				<input checked="" type="checkbox"/>
Foto Otros				Folleto Texto
1: Isaac albéniz. 2: Padre e Hija, Isaac y Laura				<input checked="" type="checkbox"/>
				Núm Pág
				28
Lib Info Iberia	Lib Bio Alb	Idiomas	Libreto Autor	Autor Perfil
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Esp; Ing; Ale; Fra	Enrique Franco	Crítico
Traductor			Productor	Productor Musical
			Polygram Iberica, S. A.	
Editor	Proceso Grab	Piano	Técnico	
	DDD			
Fotog	Diseño	Carátula		
Ornoz		El Puente de Triana, de Gorzalo Bilbao (detalle)		
Tema Portada		Técnica	Ref Pic	Phonogram (P)
Escena citadina		Pintura	Bilbao	1992
Copyright	Der Autor	Dep Legal		
1992				
Distribuidora			Compañía Disco	
			Polygram Ibérica, Madrid [Deutsche Grammophon]	
Aspectos Técnicos		Producción		
Grabación y edición: Eberhard Schnellen, Karola Müller. Productor y supervisor de grabación: ES DUR. Eberhard Schnellen				
Notas			Portada	
Fotol y 2: gentileza de Dª Rosina Moya. Foto intérprete: Christian Steiner, Nueva York. El texto de Enrique Franco es narrativo y cita a Messiaen, Debussy, Turina, entre otros. Digital Recording. Deutsche Grammophon				


Ficha 33 José María Pinzolas

IntApellido	IntNombre	Edición	Número Catálogo	Tiempo Total
Pizarro	Artur	Original	CKD 355	CD1: 70'33; CD2: 75'52
Título Carátula				Performer ID
Artur Pizarro; Enrique Granados, Goyescas; Isaac Albéniz, Iberia.				38
Álbum	No CD	Soporte	Digipack	Lugar Grab
<input checked="" type="checkbox"/>	2	SACD	<input checked="" type="checkbox"/>	Julius Blüthner Pianofortefabrik GmbH, Leipzig, Germany
Obras Incluidas				Fecha Grabación
Goyescas; Iberia				2-6/Septiembre/2009
Foto Otros				Foto Intérprete
4 fotos del pianista				<input checked="" type="checkbox"/>
Folleto Texto				Núm Pág
<input checked="" type="checkbox"/>				16
Lib Bio Alb				Lib Bio Pianista
<input checked="" type="checkbox"/>				<input checked="" type="checkbox"/>
Lib Info Iberia	Lib Bio Alb	Idiomas	Libreto Autor	Autor Perfil
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Ing	Artur Pizarro (2010)	Intérprete
Traductor	Productor		Productor Musical	Ing Sonido
			Philip Hobbs	Philip Hobbs
Editor	Proceso Grab	Piano	Técnico	
Julia Thomas (Post-production)	DSD	Blüthner concert grand piano (serial number 151893)	Tsuyoshi Yamazaki	
Fotog	Diseño	Carátula		
Sven Arnstein	John Haxby	Retrato del pianista (fotografía color)		
Tema Portada		Técnica	Ref Pic	Phonogram (P)
Retrato del intérprete		Fotografía		2010
Copyright	Der Autor	Dep Legal	Compañía Disco	
2010			Linn Records	
Distribuidora	Producción			
	Made in the EU			
Aspectos Técnicos				
Multi-Channel Hybrid SACD				
Notas			Portada	
Piano born in September 1 2009. Manager: Tom Croxon Management. "Linn recordings are all available to download at high resolution from the award-winning website www.linnrecords.com "				


Ficha 34 Artur Pizarro

IntApellido	IntNombre	Edición	Número Catálogo	Tiempo Total
Querol	Leopoldo	Reedición	0946 351814 2 5	CD1: 58'24; CD2: 77'27
Título Carátula				Performer ID
Les rerissimes de Leopoldo Querol; Albérz, Granados				35
Album	No CD	Soporte	Digipack	Lugar Grab
<input checked="" type="checkbox"/>	2	CD	<input type="checkbox"/>	Paris, Schola Cantorum
Fecha Grabación				
Marzo/1954 (Iberia)				
Obras Incluidas				Foto Intérprete
Iberia, Goyescas				<input checked="" type="checkbox"/>
Foto Otros			Folleto Texto	Núm Pág
Fotografía del intérprete, Centro de Archivos y Documentación Albériz.			<input checked="" type="checkbox"/>	8
Lib Inf Iberia	Lib Bio Alb	Idiomas	Libreto Autor	Autor Perfil
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Fra, Ing	Jean-Charles Hoffelé	Musicólogo
Traductor	Productor		Productor Musical	Ing Sonido
Ing Hugh Graham			Serge Moreux (Directeur artistique)	André Charlin
Editor	Proceso Grab	Piano	Técnico	
	ADD	[Piano pleyel]		
Fotog	Diseño	Carátula		
Fundación Albériz	studiocombet.com	Alain Combet		
Tema Portada		Técnica	Ref Pic	Phonogram (P)
Tipografía		Tipografía		1954, Ducretet Thomson; 2006, EMI
Copyright	Der Autor	Dep Legal	Compañía Disco	
2006, EMI Music France			EMI classics	
Distribuidora		Producción		
		Made in the EU		
Aspectos Técnicos				
Rem asterización digital a partir de las cintas originales, Christophe Hénault, Studio Art & Son, Paris. Mono, ADD				
Notas			Portada	
Grabación original: Ducretet-Thomson con derecho de propiedad de 1954. Diseño igual a la serie de 'les rarissimes de...' producida por EMI Classics. Sabemos que se utilizó un piano pleyel ya que el dato aparece en las etiquetas del álbum LP original, aunque en la rem asterización no se menciona nada				


Ficha 35 Leopoldo Querol

IntApellido	IntNombre	Edición	Número Catálogo	Tiempo Total
Rembrandt	Henriette	Original	969 352	80'
Título Carátula				
Alberiz, Integrale pour piano vol.4, Iberia: 12 impressions pour piano, Henriette Rembrandt (Les grands récitals)				PerformerID 52
Album	No CD	Soporte	Digipack	Lugar Grab
<input type="checkbox"/>	1	CD	<input type="checkbox"/>	
Fecha Grabación				
Obras Incluidas				
Iberia				
Foto Intérprete <input checked="" type="checkbox"/>				
Foto Otros			Folleto Texto	Núm Pág
			<input checked="" type="checkbox"/>	4
Lib Info Iberia	Lib Bio Alb	Idiomas	Libreto Autor	Autor Perfil
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Fra		Sello Disc
Traductor		Productor	Productor Musical	Ing Sonido
			Directeur artistique: Alain Nohant	Henri-Jacques Coudert
Editor	Proceso Grab	Piano	Técnico	
	DDD	Steinway		
Fotog	Diseño	Carátula		
		Tipografía		
Tema Portada		Técnica	Ref Pic	Phonogram (P)
				2008 Cassiopée
Copyright		Der Autor	Dep Legal	
2008 Cassiopée				Compañía Disco
Distribuidora		Cassiopée disques, Paris		
		Producción		
		France		
Aspectos Técnicos				
Notas			Portada	
Piano perteneciente a la colección de Alain Nohant				


Ficha 36 Henriette Rembrandt

IntApellido	IntNombre	Edición	Número Catálogo	Tiempo Total
Requejo	Ricardo	Reedición	50-8003/4	
Título Carátula				
Isaac Albeniz, Iberia, Chants d'espagne, Suite espagnole; Ricardo Requejo, piano				Performer ID
				9
Album	No CD	Soporte	Digipack	Lugar Grab
<input checked="" type="checkbox"/>	2	CD	<input type="checkbox"/>	St. Gerold, Vorarlberg (Kirche Seon, Aargau)
Fecha Grabación				
				Febrero/1980
Obras Incluidas				Foto Intérprete
Iberia. Chants d'espagne op. 232				<input type="checkbox"/>
Foto Otros			Folleto Texto	Núm Pág
			<input checked="" type="checkbox"/>	8
Lib Bio Alb			Lib Bio Pianista	
<input checked="" type="checkbox"/>			<input checked="" type="checkbox"/>	
Idiomas	Libreto Autor			Autor Perfil
Ale; Fra; Ing				Sello Disc
Traductor	Productor		Productor Musical	Ing Sonido
Fra: Dominique Schweizer; Ing: Noëlle Schoeffter				Teije van Geest
Editor	Proceso Grab	Piano	Técnico	
Teije van Geest, Alfons Seul	ADD + DDD	Bösendorfer	Martin Scholz/Norbert Lüthi	
Fotog	Diseño	Carátula		
Marguerite Dütschler	Berhard Wyss, Wohlen Bern, Christoph Dütschler	Foto del intérprete. Llama la atención que todo está escrito con minúsculas		
Tema Portada		Técnica	Ref Pic	Phonogram (P)
				1986
Copyright	Der Autor	Dep Legal	Compañía Disco	
			Claves (Thun, Switzerland)	
Distribuidora	Producción			
Aspectos Técnicos				
Digital CD. Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg				
Notas			Portada	
Ganó el "Diapason d'or"				


Ficha 37 Ricardo Requejo

IntApellido	IntNombre	Edición	Número Catálogo	Tiempo Total
Sabater	Rosa	Reedición	RCA 74321 465872	CD1: 62'49. CD2: 71'46
Título Carátula				Performer ID
RCA Classics; Iberia; Rosa Sabater; Mompou, Preludios, Suburbios, Escenas de niños, Impresiones íntimas				12
Álbum	No CD	Soporte	Digipack	Lugar Grab
<input checked="" type="checkbox"/>	2	CD	<input type="checkbox"/>	Madrid
Fecha Grabación				
14-15/Junio/1967				
Obras Incluidas				Foto Intérprete
Mismas que portada				<input checked="" type="checkbox"/>
Foto Otros			Folleto Texto	Núm Pág
			<input checked="" type="checkbox"/>	12
Lib Info Iberia	Lib Bio Alb	Idiomas	Libreto Autor	Autor Perfil
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Esp	Alberto González Lapuente	Crítico
Traductor		Productor	Productor Musical	Ing Sonido
		Juan Arnau		Joaquín Gómez de Quirós
Editor	Proceso Grab	Piano	Técnico	
	ADD			
Fotog	Diseño	Carátula		
	Concepto gráfico y diseño: Máximo Raso			
Tema Portada		Técnica	Ref Pic	Phonogram (P)
				1967 BMG Music Spain
Copyright		Der Autor	Dep Legal	
1997 BMG Music Spain.				
Distribuidora		Compañía Disco		
		BMG Music Spain		
		Producción		
Aspectos Técnicos				
Notas			Portada	
Grandes Intérpretes Españoles. Serie dirigida por Ignacio Fernández Bargues; Asesor musical: Alberto González Lapuente; Coordinación: Guadalupe Guisado; Sonido: José Luis Cortés				


Ficha 38 Rosa Sabater

IntApellido	IntNombre	Edición	Número Catálogo	Tiempo Total
Sánchez	Esteban	Reedición	ENY-CD-9712	83'20
Título Carátula				
Albéniz, Iberia, Impresiones para piano; Esteban Sánchez				Performer ID
				8
Album	No CD	Soporte	Digipack	Lugar Grab
<input checked="" type="checkbox"/>	2	CD	<input type="checkbox"/>	Casino de l'Aliança del Poblenou, Barcelona,
Obras Incluidas				Fecha Grabación
Iberia				1968-1969
				Foto Intérprete
				<input checked="" type="checkbox"/>
Foto Otros			Folleto Texto	Núm Pág
			<input checked="" type="checkbox"/>	40
Lib Info Iberia	Lib Bio Alb	Idiomas	Libreto Autor	
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Esp; Ing; Fra; Ale.	Enrique Franco, Luis Suñén, Luis Gago	
Traductor			Productor	Productor Musical
			Antonio Armet	
Editor	Proceso Grab	Piano	Técnico	
	ADD			
Fotog	Diseño	Carátula		
	Laura Armet	Ilustración: Greg Byrne		
Tema Portada		Técnica	Ref Pic	Phonogram (P)
Pueblo				1969
Copyright	Der Autor	Dep Legal		
1997			Compañía Disco	
Distribuidora			Discos Ensayo (Barcelona)	
		Producción		
Aspectos Técnicos				
Notas			Portada	
<p>En la página 10 del folleto se incluye un "Dibujo de Isaac Albéniz por Ramon Casas" (Index). Enrique Franco dedica dos páginas al pianista, una a Iberia y las seis restantes a los distintos cuadernos. Editado por RBA Música, D. L. [Barcelona]</p>				

Ficha 39 Esteban Sánchez

IntApellido	IntNombre	Edición	NúmeroCatálogo	TiempoTotal
Solano	Ángel	Reedición		
TítuloCarátula				
Albéniz, Suite Iberia I, Suite Iberia II				PerfomerID
				26
Album	NoCD	Soporte	Digipack	LugarGrab
<input type="checkbox"/>	1	CD	<input type="checkbox"/>	
FechaGrabación				
ObrasIncluidas				
Iberia				
FotoIntérprete				
<input type="checkbox"/>				
FotoOtros			FolletoTexto	NúmPág
			<input type="checkbox"/>	4
LibInfoIberia	LibBioAlb	Idiomas	LibretoAutor	AutorPerfil
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>			
Traductor		Productor		ProductorMusical
				IngSonido
Editor	ProcesoGrab	Piano	Técnico	
	DDD			
Fotog		Diseño	Carátula	
TemaPortada		Técnica	RefPic	Phonogram (P)
Paisaje, orilla de un río		Fotografía		1999
Copyright		DerAutor	DepLegal	
			M 40089-1999	
Distribuidora		CompañíaDisco		
Barsa promociones		Amadeus Amadei Classic Collection		
		Producción		
AspectosTécnicos				
Notas			Portada	
				


Ficha 40 Ángel Solano

IntApellido	IntNombre	Edición	Número Catálogo	Tiempo Total
Syomin	Eduard	Reedición	MEL CD 10 00996	74'25
Título Carátula				
I. Albéniz, Iberia; Eduard Syomin, piano				Performer ID
				3
Album	No CD	Soporte	Digipack	Lugar Grab
<input type="checkbox"/>	1	CD	<input type="checkbox"/>	Rusia
Obra Incluidas				Fecha Grabación
Iberia				1980-1985
Foto Intérprete				<input checked="" type="checkbox"/>
Foto Otros			Folleto Texto	Núm Pág
			<input checked="" type="checkbox"/>	12
Lib Info Iberia	Lib Bio Alb	Idiomas	Libreto Autor	Autor Perfil
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Rus, Ing	Mikhail Segelman	Musicólogo
Traductor	Productor		Productor Musical	Ing Sonido
Ing Ivan Kurbakov				M. Kozhukhova; L. Litvinova
Editor	Proceso Grab	Piano	Técnico	
M. Segelman	ADD			
Fotog	Diseño	Carátula		
	Dina Trifonova	Es un diseño de Dina Trifonova siguiendo el estilo de Miró		
Tema Portada		Técnica	Ref Pic	Phonogram (P)
Alla Miró		Ilustración	Miró	2005
Copyright	Der Autor	Dep Legal	Compañía Disco	
			Melodiya	
Distribuidora	Producción			
	Made in Russia			
Aspectos Técnicos				
Estéreo				
Notas			Portada	
				

Ficha 41 Eduard Syomin

IntApellido	IntNombre	Edición	Número Catálogo	Tiempo Total
Torra	Enric	Original	AH 063; AH 068	
Título Carátula				Performer ID
Albéniz, Suite Iberia; al piano Enric Torra				28
Álbum	No CD	Soporte	Digipack	Lugar Grab
	2	CD		Barcelona
Fecha Grabación				
[1990]				
Obras Incluidas				Foto Intérprete
Albéniz, Suite Iberia; Falla, danzas (Vida breve, Amor Brujo, Sombrero...); Turina, Danza Gitana				<input checked="" type="checkbox"/>
Foto Otros			Folleto Texto	Núm Pág
			<input type="checkbox"/>	4
Lib Info Iberia	Lib Bio Alb	Idiomas	Libreto Autor	Autor Perfil
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Esp		
Traductor	Productor		Productor Musical	Ing Sonido
Editor	Proceso Grab	Piano	Técnico	
	AAD			
Fotog	Diseño	Carátula		
Tema Portada		Técnica	Ref Pic	Phonogram (P)
Copyright		Der Autor	Dep Legal	
			B 45229-1999; B 47983-1999	
Distribuidora		Compañía Disco		
		Ars Harmonica/Sonda		
		Producción		
		Barcelona		
Aspectos Técnicos				
Notas			Portada	
La presente grabación fue realizada mediante un equipo analógico por el propio Enric Torra - de memoria - en el piano de su casa, a la edad de 80 años. El CD 1 incluye temas de Frank Marshall a cerca de las piezas				


Ficha 42 Enric Torra

IntApellido	IntNombre	Edición	Número Catálogo	Tiempo Total
Torres-Pardo	Rosa	Original	GSP98005	CD1: 64'28; CD2: 69'57
Título Carátula				Performer ID
Iberia, Rosa Torres Pardo, Isaac Albéniz, Piano [Glossa]				21
Album	No CD	Soporte	Digipack	Lugar Grab
<input checked="" type="checkbox"/>	2	CD	<input checked="" type="checkbox"/>	Monasterio de Sant Pere de Camprodón;
Obras Incluidas			Museo Isaac Albéniz de Camprodón	
Fecha Grabación				13-14/Agosto/2004
Foto Intérprete				<input checked="" type="checkbox"/>
Foto Otros				<input type="checkbox"/>
Folleto Texto			Núm Pág	Lib Bio Pianista
<input checked="" type="checkbox"/>			32	<input type="checkbox"/>
Lib Info Iberia	Lib Bio Alb	Idiomas	Libreto Autor	Autor Perfil
<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Esp, Fra, Ing, Ale	Javier Ríoyo / Antonio Iglesias	Crítico
Traductor	Productor		Productor Musical	Ing Sonido
Fra: Pierre Mamou; Ing: Polisemia; Ale: Bernd Neureuther	Martin Compton, Rosa Torres-Pardo		Carlos Céster (Glossa Music); Juan Lucas	Martin Compton
Editor	Proceso Grab	Piano	Técnico	
Sony Dacd	DDD	NA; Piano de Albéniz		
Fotog	Diseño	Carátula		
José Luis López Linares	Oficina tres minutos	Ilustraciones: Eduardo Arroyo		
Tema Portada	Técnica	Ref Pic	Phonogram (P)	
Mundo taurino	Dibujos, ilustraciones	Arroyo	2006, Glossa Music	
Copyright	Der Autor	Dep Legal	Compañía Disco	
2006, Glossa Music			Glossa Music	
Distribuidora	Producción			
Diverdi	Oficina tres minutos. [España]			
Aspectos Técnicos				
Grabación en directo				
Notas			Portada	
<p>Piezas grabadas en el piano de Albéniz: Evocación, El Puerto, Almería y El Albaicín. Este álbum fue realizado en coproducción con la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. Dicha leyenda aparece en la portada.</p> <p>Dirección editorial: Carlos Céster. Seis dibujos de Eduardo Arroyo.</p> <p>Antonio Iglesias, coautor del folleto, tiene un perfil de pianista, musicólogo y crítico</p>				


Ficha 43 Rosa Torres-Pardo

IntApellido	IntNombre	Edición	Número Catálogo		Tiempo Total
Uehara	Yukiné	Original	ALCD 7110, 7119, 7129, 7137		
Título Carátula					PerformerID
Yukiné Uehara, piano; Albéniz, las obras para piano de Isaac Albéniz (vol. 1, 2, 3, 4)					44
Album	No CD	Soporte	Digipack	Lugar Grab	Fecha Grabación
<input type="checkbox"/>	4	CD	<input type="checkbox"/>	Saitama Art Foundation	2007-2009
Obras Incluidas					Foto Intérprete
Un cuaderno de Iberia en cada CD más otras obras de Albéniz					<input type="checkbox"/>
Foto Otros				Folleto Texto	Núm Pág
<input type="checkbox"/>				<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Lib Infolberia	Lib Bio Alb	Idiomas	Libreto Autor		Autor Perfil
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>				
Traductor		Productor		Productor Musical	Ing Sonido
Editor		Proceso Grab	Piano	Técnico	
		DDD			
Fotog		Diseño		Carátula	
Tema Portada			Técnica	Ref Pic	Phonogram (P)
Fotografías de Albéniz					
Copyright		Der Autor	Dep Legal	Compañía Disco	
				ALM Records	
Distribuidora			Producción		
			Hecho en Japón		
Aspectos Técnicos					
Notas				Portada	
Fechas de grabación: CD 1: no hay información; CD 2: 4-5/julio/2007; CD 3: 29-30/mayo/2008; CD 4: 17-18/marzo/2009. Kojima Recordings					

Ficha 44 Yukiné Uehara

IntApellido	IntNombre	Edición	Número Catálogo	Tiempo Total
Unwin	Nicholas	Original	CHAN 9850	79'03
Título Carátula				
Chandos, Albéniz, Iberia: Nicholas Unwin, piano				Performer ID
				1
Álbum	No CD	Soporte	Digipack	Lugar Grab
<input type="checkbox"/>	1	CD	<input type="checkbox"/>	Potton Hall, Suffolk
Obra Incluidas				Fecha Grabación
Iberia				6-9/Sep/1999
Foto Otros				Foto Intérprete
				<input checked="" type="checkbox"/>
Folleto Texto			Núm Pág	Lib Bio Pianista
Albéniz (AKA); Unwin (Haci)			<input checked="" type="checkbox"/> 20	<input checked="" type="checkbox"/>
Lib Info Iberia	Lib Bio Alb	Idiomas	Libreto Autor	Autor Perfil
<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Ing, Ale, Fra	Edward Blakeman	Crítico
Traductor	Productor		Productor Musical	Ing Sonido
Ale: Stephanie Wollny, Fra: Marianne Fernée	Rachel Smith			Peter Newble
Editor	Proceso Grab	Piano	Técnico	
Rachel Smith	DDD	Steinway model D	John Eastoe	
Fotog	Diseño	Carátula		
Carolyn Bross	Sean Coleman	Photograph of Windmills - Consuegra, Spain by Carolyn Bross (Telegraph Colour Library)		
Tema Portada		Técnica	Ref Pic	Phonogram (P)
Quijote, Aventura de los molinos		Fotografía alterada		2000
Copyright	Der Autor	Dep Legal	Compañía Disco	
2000			Chandos Records Ltd (Colchester, Essex, England)	
Distribuidora		Producción		
		Impreso en EU		
Aspectos Técnicos				
Chandos 24 bit Recording				
Notas			Portada	
Booklet typeset by Dave Partridge; Booklet editor: Genevieve Helsby				

Ficha 45 Nicholas Unwin

IntApellido	IntNombre	Edición	NúmeroCatálogo		TiempoTotal
Uribe	Blanca	Reedición	96.0115/6		
TítuloCarátula					PerfomerID
Isaac Albéniz, Suite Iberia; Piano: Blanca Uribe					51
Album	NoCD	Soporte	Digipack	LugarGrab	FechaGrabación
<input type="checkbox"/>	2	CD	<input type="checkbox"/>		[1976?]
ObrasIncluidas					FotoIntérprete
Iberia					<input type="checkbox"/>
FotoOtros				FolletoTexto	NúmPág
				<input type="checkbox"/>	2
LibInfoIberia	LibBioAlb	Idiomas	LibretoAutor		AutorPerfil
<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Esp			SelloDisc
Traductor			Productor	ProductorMusical	IngSonido
Editor	ProcesoGrab	Piano	Técnico		
	AAD				
Fotog	Diseño	Carátula			
	E. Coll				
TemaPortada			Técnica	RefPic	Phonogram (P)
Tribal			Ilustración		1991, Dial Records
Copyright	DerAutor	DepLegal	CompañíaDisco		
		M-10243-1991;	Dial Records		
Distribuidora		M-10244-1991			
Dial Records		Producción			
			Fabricado en España		
AspectosTécnicos					
Grabación original: Orion Master Recs. (U.S.A.)					
Notas				Portada	
Serie Doblón Clásica. Coordinación: Nahuel Cerrutti				ISAAC ALBENIZ <i>Suite-iberia.2</i>  Piano: BLANCA URIBE El Alhucio - El pelo Lucaples - Jerez Málaga - Eritaña - ...	

Ficha 46 Blanca Uribe

E TABLAS MAESTRAS ESTADÍSTICAS

En este apéndice aparecen las tablas maestras que contienen los parámetros estadísticos más importantes deducidos a partir de los fragmentos de audio iniciales provenientes de una muestra de 38 versiones integrales de *Iberia*. Se calcularon algunas otras variables que hemos dejado fuera de estas tablas por razones de espacio y economía de información. En total, son doce tablas que corresponden a las doce piezas de la colección.

Para la correcta lectura de las tablas creemos pertinente describir la estructura general del modelo empleado. En la primera columna (de izquierda a derecha), aparecen los apellidos de los pianistas en orden alfabético que ayuda a identificar cada una de las 38 versiones. En el caso de aquellos intérpretes que han registrado la integral en más de una ocasión, se especifica entre paréntesis el número de la grabación. De manera complementaria, la fila superior contiene símbolos y abreviaciones que representan los parámetros estadísticos contemplados (A, A', min., max., R, Me, \bar{x} , σ , CV).

Los puntos A y A' identifican ciertos compases dentro de cada pieza y las columnas correspondientes señalan la velocidad metronómica marcada en esos específicos compases. El punto A generalmente se refiere al compás inicial, con excepción de algunas piezas donde el tema melódico no correspondía con el inicio del fragmento musical. El punto A' corresponde al compás donde aparece el tema por segunda vez o cuando un nuevo tema es presentado. En la tabla A-7 se puede ver el compás al cual corresponden A y A', así como los números de los compases analizados en cada una de las piezas.

Pieza	Compases		
	A	A'	Analizados
Evocación	1	19	1 - 20
El puerto	1	12	1 - 17
Corpus Christi	8	24	8 - 24
Rondeña	1	17	1 - 17
Almería	1	10	1 - 13
Triana	1	15	1 - 16
El Albaicín	1	17	1 - 18
El polo	1	17	1 - 24
Lavapiés	2	14	1 - 14
Málaga	1	17	1 - 20
Jerez	2	10	1 - 10
Eritaña	3	9	1 - 9

Tabla A-7 Puntos de referencia y ámbito analizado

Por otro lado, las abreviaturas min. y max. —referidas en la cuarta y quinta columnas de las tablas maestras— señalan las velocidades, menor y mayor, encontradas en los fragmentos analizados. Mientras que la sexta columna contiene el rango hallado (R). Además, la séptima columna muestra los valores de la mediana, parámetro estadístico representado como M_e . En la octava aparece la media (promedio) cuyo símbolo es \bar{x} . Asimismo, las cifras correspondientes a la desviación estándar, identificada por el símbolo σ , se incluyen en la novena columna, mientras que la décima refiere al coeficiente de variación (CV).

En la última columna aparecen las mini-gráficas creadas a partir de las marcas metronómicas de cada fragmento analizado. Es importante señalar que la escala del eje y se adaptó al rango de los ejemplos; por tanto, las gráficas no están estandarizadas y se incluyen aquí como una guía que muestra de forma inmediata el contorno metronómico de las distintas versiones.

Evocación


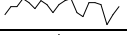
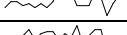

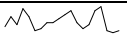

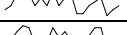
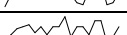
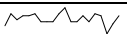
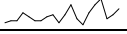
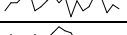
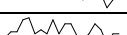

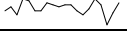
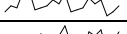
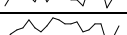
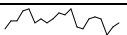

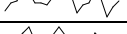
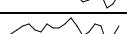

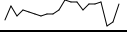
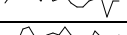

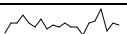

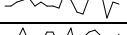
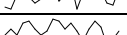
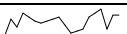

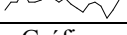
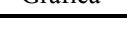






Pianista	A	A'	min.	max.	R	M _e	\bar{x}	σ	CV	Gráfica
Baselga	70.47	61.04	61.04	136.00	74.96	96.33	96.69	19.39	20.05	
Baytelman	63.02	64.07	41.02	97.94	56.93	83.45	79.37	14.67	18.49	
Billaut	80.10	87.10	71.45	102.86	31.42	86.86	87.77	7.95	9.05	
Block	87.36	82.89	49.87	120.22	70.35	92.51	91.58	16.12	17.61	
Chauzu	66.52	68.66	54.91	86.81	31.91	68.36	69.96	8.42	12.04	
Christian	81.36	68.48	68.48	123.88	55.40	87.99	92.32	17.57	19.03	
Ciccolini	121.15	89.63	63.00	135.03	72.03	107.63	106.35	19.36	18.21	
Díaz-Frénót	66.02	65.42	55.68	100.23	44.55	74.00	77.96	13.35	17.12	
Díaz-Jerez	70.07	79.06	70.07	117.29	47.21	94.12	94.85	15.12	15.95	
Fukuma	69.48	77.10	67.64	109.16	41.52	92.15	88.57	11.01	12.44	
González	72.98	78.82	55.71	113.66	57.95	90.18	88.82	12.86	14.48	
Hamelin	61.88	86.13	55.90	128.46	72.57	76.66	81.01	18.84	23.26	
Heisser(2v)	94.83	105.47	81.60	133.29	51.69	108.62	108.43	14.20	13.10	
Helffer	81.60	80.47	55.96	128.60	72.64	98.36	97.33	15.61	16.04	
Hiseki (2v)	70.80	82.28	53.00	133.67	80.66	88.18	93.77	21.80	23.25	
Huidobro	97.67	92.65	55.68	125.28	69.60	98.05	96.12	13.67	14.22	
Ish-Hurwitz	78.76	77.14	48.35	107.04	58.69	89.14	86.78	14.30	16.48	
Job	58.56	55.77	48.75	106.61	57.85	69.02	73.48	15.89	21.63	
Jones	53.46	64.07	49.06	88.09	39.03	66.83	67.49	10.59	15.69	
Kyriakou	51.34	57.85	43.95	98.13	54.17	80.35	76.86	14.53	18.91	
Larrocha(v1)	68.00	74.54	51.00	134.85	83.85	98.19	97.89	22.59	23.08	
Larrocha(v2)	72.53	71.13	52.48	125.03	72.55	102.88	98.05	18.87	19.25	
Larrocha(v3)	68.00	79.92	50.34	121.12	70.79	92.34	92.92	19.17	20.63	
Montiel	83.52	68.35	56.33	125.00	68.66	93.97	94.01	17.37	18.48	
Muraro	89.63	96.71	79.16	134.45	55.29	114.84	110.40	13.28	12.03	
Okada	90.31	89.10	75.37	126.01	50.64	105.54	103.20	14.56	14.11	
Orozco	69.21	64.60	57.85	109.18	51.33	90.67	88.91	14.66	16.49	
Peña	80.75	84.93	50.08	107.66	57.58	87.94	87.13	12.21	14.02	
Pérez	63.36	79.32	63.36	120.03	56.67	98.02	94.25	17.49	18.56	
Pinzolas	72.45	79.92	60.09	107.67	47.57	92.29	88.63	12.26	13.84	
Pizarro	69.05	86.32	65.14	109.18	44.04	83.81	83.43	10.03	12.03	
Querol	85.63	71.02	61.58	136.36	74.78	109.71	103.89	18.10	17.42	
Requejo	79.10	84.26	47.85	110.74	62.89	82.93	83.20	16.23	19.51	
Sánchez	80.75	82.47	77.52	114.00	36.48	98.13	96.75	12.23	12.64	
Solano	79.10	69.21	48.15	131.39	83.24	98.14	97.49	22.83	23.42	
Syomin	75.51	118.55	75.51	132.83	57.32	108.62	105.48	15.93	15.10	
Torres-Pardo	76.71	73.01	52.25	112.39	60.14	90.08	90.03	15.08	16.75	
Unwin	83.30	83.41	66.83	123.05	56.22	101.87	98.29	13.00	13.22	
Pianista	A	A'	min.	max.	R	M _e	\bar{x}	σ	CV	Gráfica

Tabla A 8 ‘Evocación’, tabla maestra

El puerto

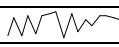
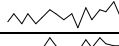

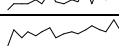

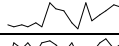
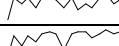
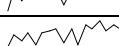



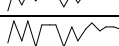
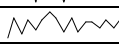
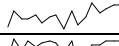
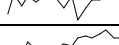
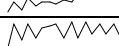


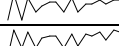
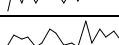
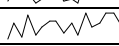
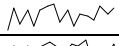
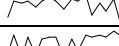
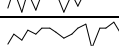


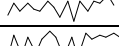
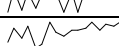

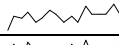
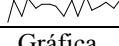
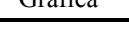






Pianista	A	A'	min.	max.	R	M _e	\bar{x}	σ	CV	Gráfica
Baselga	89.46	122.92	87.59	136.00	48.41	126.05	117.05	17.32	14.80	
Baytelman	98.50	116.13	90.67	123.05	32.38	107.04	105.78	8.37	7.92	
Billaut	89.09	113.08	89.09	115.75	26.66	103.05	104.44	6.93	6.64	
Block	93.63	133.64	93.63	141.32	47.69	109.70	112.52	11.99	10.66	
Chauzu	71.01	107.28	71.01	126.95	55.93	102.80	100.94	12.42	12.30	
Christian	70.00	118.55	70.00	121.49	51.49	110.53	105.06	15.52	14.77	
Ciccolini	95.45	108.89	93.63	108.89	15.26	98.66	100.50	5.65	5.62	
Díaz-Frénot	82.74	109.70	82.74	124.53	41.79	114.19	110.75	10.54	9.52	
Díaz-Jerez	78.61	125.64	78.61	131.25	52.64	122.50	116.56	14.43	12.38	
Fukuma	92.29	122.40	92.29	129.20	36.91	114.84	111.35	11.18	10.04	
González	88.55	106.32	88.55	119.51	30.96	106.32	107.79	7.27	6.75	
Hamelin	108.18	138.68	97.35	138.68	41.33	125.64	122.39	12.69	10.37	
Heisser(2v)	100.68	118.55	100.68	118.55	17.86	111.36	109.71	4.85	4.42	
Helffer	82.12	108.19	82.12	120.49	38.37	109.59	105.68	11.14	10.55	
Hiseki (2v)	87.17	107.30	79.46	121.49	42.03	110.53	105.26	14.31	13.60	
Huidobro	86.13	113.05	86.13	129.89	43.76	113.05	108.91	12.01	11.02	
Ish-Hurwitz	103.78	114.89	101.33	128.88	27.54	115.63	115.70	8.11	7.01	
Job	88.55	102.08	78.19	127.59	49.40	119.51	113.61	14.06	12.37	
Jones	97.28	121.40	97.28	127.83	30.55	112.21	112.67	8.15	7.23	
Kyriakou	93.56	143.55	93.56	144.12	50.55	132.51	126.76	15.53	12.25	
Larrocha(v1)	100.35	132.51	100.35	132.51	32.16	120.19	118.63	9.73	8.20	
Larrocha(v2)	82.89	129.20	82.89	132.43	49.54	122.50	117.60	14.08	11.97	
Larrocha(v3)	92.29	123.05	92.29	139.67	47.39	123.05	119.57	13.90	11.63	
Montiel	71.36	121.49	71.36	131.25	59.89	117.60	111.48	17.65	15.84	
Muraro	103.52	144.90	100.91	144.90	43.99	113.08	116.27	12.05	10.37	
Okada	86.47	136.06	86.47	136.06	49.58	116.67	113.29	16.37	14.45	
Orozco	70.79	101.33	70.79	120.19	49.39	102.94	99.43	15.60	15.69	
Peña	87.99	123.08	82.07	123.08	41.00	112.21	107.81	11.79	10.93	
Pérez	92.45	120.49	86.47	127.83	41.36	117.60	111.01	14.11	12.71	
Pinzolas	97.51	117.45	92.29	120.64	28.35	109.96	109.30	7.40	6.77	
Pizarro	100.68	122.50	100.00	132.43	32.43	119.62	118.82	9.64	8.11	
Querol	61.25	143.11	61.25	143.11	81.86	119.31	110.88	24.32	21.93	
Requejo	95.70	126.05	83.35	138.68	55.32	118.85	113.84	14.41	12.66	
Sánchez	73.32	123.92	71.78	126.05	54.27	112.35	103.73	20.08	19.35	
Solano	106.56	123.05	98.44	129.20	30.76	120.19	118.47	9.35	7.89	
Syomin	79.03	128.95	77.37	143.96	66.60	124.58	116.94	21.41	18.31	
Torres-Pardo	82.58	120.49	82.58	124.58	41.99	107.30	105.44	9.95	9.43	
Unwin	91.47	130.83	91.47	130.83	39.37	116.13	114.78	11.19	9.75	
Pianista	A	A'	min.	max.	R	M _e	\bar{x}	σ	CV	Gráfica

Tabla A-9 'El puerto', tabla maestra

Corpus Christi en Sevilla



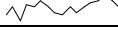
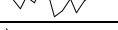
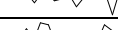
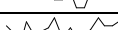
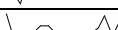
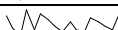



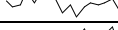
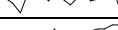
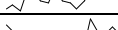
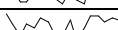
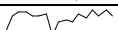



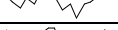
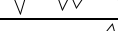
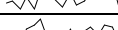
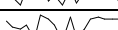
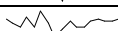

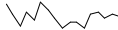

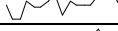
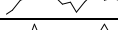
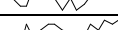
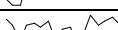
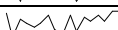


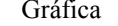



Pianista	A	A'	min.	max.	R	M _e	\bar{x}	σ	CV	Gráfica
Baselga	114.84	114.84	106.52	120.19	13.66	114.84	112.53	4.70	4.17	
Baytelman	119.39	132.51	117.45	134.23	16.78	124.53	125.27	5.33	4.26	
Billaut	108.09	114.84	102.51	124.71	22.21	114.46	114.00	5.48	4.81	
Block	115.75	114.74	96.71	121.49	24.78	114.74	112.48	7.17	6.37	
Chauzu	91.14	87.65	77.37	91.14	13.77	86.98	86.37	3.17	3.67	
Christian	110.53	114.45	100.68	121.49	20.80	113.95	111.96	6.12	5.46	
Ciccolini	107.67	109.35	97.58	112.13	14.55	106.56	105.80	3.91	3.70	
Díaz-Frénot	120.49	115.65	107.22	120.49	13.28	110.53	111.93	3.85	3.44	
Díaz-Jerez	105.26	105.00	94.23	108.89	14.66	100.00	100.96	4.13	4.09	
Fukuma	117.60	116.67	107.00	121.49	14.49	115.75	115.73	4.18	3.61	
González	116.73	109.96	100.46	116.73	16.27	109.96	109.51	4.82	4.40	
Hamelin	135.57	141.35	116.09	143.79	27.70	133.11	131.50	8.41	6.39	
Heisser(2v)	118.65	113.58	107.67	125.88	18.21	117.45	117.31	4.49	3.83	
Helffer	115.75	113.08	108.93	121.47	12.54	115.75	116.15	3.12	2.69	
Hiseki (2v)	107.33	118.55	106.52	118.55	12.03	111.36	112.85	3.98	3.53	
Huidobro	133.82	127.83	120.38	137.25	16.87	127.44	126.85	4.74	3.74	
Ish-Hurwitz	127.83	124.58	113.95	127.83	13.87	123.53	122.17	4.30	3.52	
Job	102.34	114.84	97.51	119.26	21.75	114.54	112.86	5.73	5.07	
Jones	118.55	125.62	116.67	129.20	12.53	123.05	123.20	3.62	2.94	
Kyriakou	125.17	136.11	120.77	143.63	22.86	129.20	130.80	6.80	5.20	
Larrocha(v1)	118.08	113.08	105.57	122.00	16.43	114.84	114.17	4.47	3.91	
Larrocha(v2)	117.25	117.20	102.34	120.49	18.16	115.85	114.36	4.73	4.14	
Larrocha(v3)	118.80	113.95	107.67	120.19	12.52	117.45	116.18	3.74	3.22	
Montiel	115.75	113.22	108.89	134.65	25.76	118.55	119.05	7.04	5.91	
Muraro	122.55	115.75	113.58	130.09	16.51	122.55	121.03	4.97	4.10	
Okada	121.49	122.50	108.09	125.64	17.55	121.49	119.29	5.38	4.51	
Orozco	120.19	120.19	102.34	129.20	26.86	118.15	116.96	5.90	5.05	
Peña	105.77	104.09	89.09	112.15	23.06	105.55	104.47	5.69	5.44	
Pérez	121.49	112.21	102.80	122.68	19.88	112.21	111.83	5.69	5.09	
Pinzolas	107.67	118.08	105.27	118.08	12.82	110.95	111.35	4.11	3.69	
Pizarro	122.58	124.63	114.47	130.28	15.81	123.54	123.50	4.90	3.97	
Querol	118.55	127.83	118.55	136.12	17.57	128.58	128.06	4.70	3.67	
Requejo	99.32	104.17	92.29	107.67	15.38	99.38	99.20	4.56	4.60	
Sánchez	110.18	118.80	107.67	118.80	11.14	114.84	114.23	3.78	3.31	
Solano	113.08	110.99	100.50	115.00	14.50	109.70	108.81	4.18	3.84	
Syomin	184.57	186.48	154.27	186.48	32.21	175.19	173.68	10.03	5.78	
Torres-Pardo	99.68	102.08	86.47	108.89	22.42	100.00	99.55	6.29	6.32	
Unwin	128.95	129.45	117.91	134.45	16.54	128.95	128.05	4.60	3.59	
Pianista	A	A'	min.	max.	R	M _e	\bar{x}	σ	CV	Gráfica

Tabla A-10 'Corpus Christi en Sevilla', tabla maestra

Rondeña

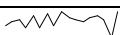
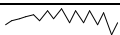





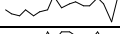
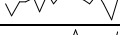
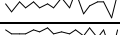
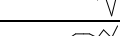
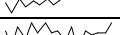
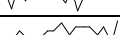
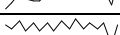
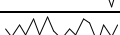
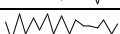
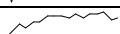
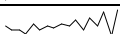






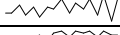
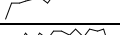
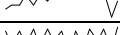
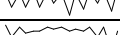
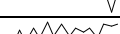
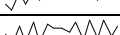

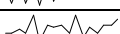
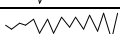



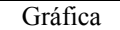

Pianista	A	A'	min.	max.	R	M _e	\bar{x}	σ	CV	Gráfica
Baselga	107.18	117.45	99.38	117.45	18.07	112.35	111.37	4.70	4.22	
Baytelman	109.48	113.58	91.39	142.56	51.17	123.05	123.02	13.56	11.02	
Billaut	103.08	107.13	95.98	108.89	12.91	101.38	101.88	3.46	3.40	
Block	102.08	102.80	78.30	105.76	27.45	99.20	92.80	11.20	12.06	
Chauzu	102.08	108.09	97.35	113.08	15.73	104.26	103.91	3.86	3.72	
Christian	111.36	105.67	68.69	114.78	46.09	102.80	97.89	14.19	14.50	
Ciccolini	89.63	102.91	89.63	109.68	20.05	96.71	98.34	6.95	7.07	
Díaz-Frénot	103.52	108.89	97.35	109.70	12.35	104.26	104.10	3.42	3.29	
Díaz-Jerez	113.08	114.84	102.80	118.55	15.75	113.95	113.57	4.61	4.06	
Fukuma	108.89	121.49	93.04	123.05	30.01	108.89	108.17	7.60	7.02	
González	114.84	113.95	81.67	117.60	35.93	111.36	109.93	8.19	7.45	
Hamelin	119.51	138.68	108.09	138.68	30.59	123.67	124.05	7.21	5.81	
Heisser(2v)	110.53	114.84	100.00	114.84	14.84	109.70	109.30	4.47	4.09	
Helffer	113.95	125.64	113.95	125.64	11.69	121.49	120.22	3.20	2.66	
Hiseki (2v)	111.36	112.21	60.80	126.72	65.92	111.36	107.42	15.41	14.35	
Huidobro	115.00	117.60	107.14	122.50	15.36	115.00	115.12	4.53	3.93	
Ish-Hurwitz	117.30	116.65	107.30	122.50	15.20	115.75	115.75	4.65	4.02	
Job	88.55	123.53	88.55	133.64	45.08	124.58	119.59	12.07	10.10	
Jones	97.31	114.84	86.86	114.84	27.99	97.31	98.31	7.60	7.73	
Kyriakou	121.00	123.07	87.95	133.64	45.68	121.00	119.19	11.55	9.69	
Larrocha(v1)	114.84	115.57	87.59	125.14	37.55	116.17	116.05	9.72	8.38	
Larrocha(v2)	112.96	120.19	96.60	123.78	27.19	114.21	114.47	6.87	6.00	
Larrocha(v3)	100.35	112.90	100.35	120.19	19.84	109.70	110.59	5.91	5.34	
Montiel	103.28	110.53	98.00	118.55	20.55	111.36	109.95	5.45	4.96	
Muraro	116.67	123.24	83.05	130.09	47.04	109.70	110.13	13.04	11.84	
Okada	117.60	130.09	108.89	134.86	25.97	121.49	121.79	7.34	6.03	
Orozco	84.87	110.01	84.87	115.61	30.73	109.96	108.49	7.30	6.73	
Peña	91.30	100.68	82.12	112.21	30.09	105.76	103.00	8.44	8.20	
Pérez	113.95	116.67	97.35	116.67	19.32	113.08	108.97	6.47	5.93	
Pinzolas	116.82	111.67	90.67	116.82	26.16	111.74	110.85	6.28	5.66	
Pizarro	102.80	115.75	99.32	116.67	17.34	111.36	109.93	5.11	4.65	
Querol	114.84	119.49	106.56	123.78	17.23	118.12	116.59	5.67	4.87	
Requejo	121.76	125.55	105.96	133.31	27.35	121.76	120.40	9.44	7.84	
Sánchez	101.33	112.52	95.70	114.85	19.14	105.47	105.35	5.34	5.07	
Solano	116.13	129.20	99.38	129.20	29.82	116.13	116.34	9.02	7.75	
Syomin	101.38	130.09	101.38	136.11	34.73	120.49	119.76	9.69	8.09	
Torres-Pardo	99.32	106.52	89.63	110.53	20.89	102.80	101.52	6.68	6.58	
Unwin	96.08	123.53	96.08	123.53	27.45	115.75	113.20	8.84	7.81	
Pianista	A	A'	min.	max.	R	M _e	\bar{x}	σ	CV	Gráfica

Tabla A-11 'Rondeña', tabla maestra

Almería


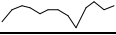
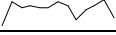
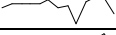
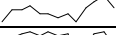
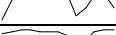
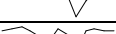
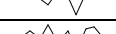

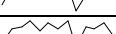
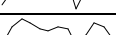
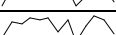
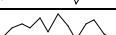
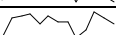

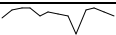




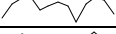
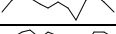
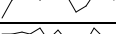
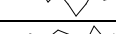
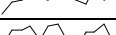

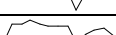

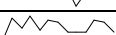
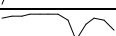
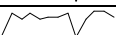
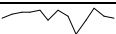

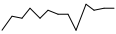

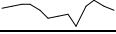
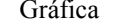

Pianista	A	A'	min.	max.	R	M _e	\bar{x}	σ	CV	Gráfica
Baselga	56.48	59.30	56.48	80.75	24.27	71.36	69.51	7.53	10.83	
Baytelman	56.98	70.80	50.69	77.57	26.88	69.05	67.58	7.20	10.65	
Billaut	55.24	63.02	55.24	67.65	12.41	64.20	63.28	3.60	5.69	
Block	72.28	76.00	62.26	78.30	16.04	74.36	73.52	4.27	5.81	
Chauzu	47.85	58.40	47.41	68.45	21.04	56.48	56.16	6.06	10.79	
Christian	30.31	51.42	30.31	74.84	44.53	67.12	62.28	14.68	23.58	
Ciccolini	72.92	66.26	47.63	77.13	29.50	74.90	72.15	7.88	10.93	
Díaz-Frénot	66.68	65.75	42.89	70.31	27.42	65.83	63.45	7.44	11.73	
Díaz-Jerez	59.24	75.18	53.83	79.52	25.69	68.22	68.51	7.27	10.60	
Fukuma	49.10	60.11	43.61	70.05	26.43	65.39	62.71	7.92	12.64	
González	53.62	67.12	50.17	71.78	21.60	65.83	64.57	6.76	10.47	
Hamelin	44.82	52.88	44.61	65.29	20.68	57.88	55.97	6.70	11.97	
Heisser(2v)	62.25	72.47	58.60	80.12	21.52	74.36	72.38	6.80	9.39	
Helffer	58.76	66.65	57.13	72.28	15.15	64.48	64.22	4.76	7.42	
Hiseki (2v)	41.51	55.87	41.51	84.03	42.52	68.00	67.26	13.38	19.90	
Huidobro	52.13	72.68	48.36	75.10	26.75	72.68	69.25	8.72	12.59	
Ish-Hurwitz	67.26	78.11	47.70	80.12	32.42	74.93	72.31	8.62	11.92	
Job	41.34	68.00	41.34	71.28	29.94	63.02	59.48	9.23	15.52	
Jones	49.69	53.83	49.45	66.26	16.80	53.83	55.45	5.70	10.27	
Kyriakou	76.56	73.83	49.93	80.75	30.82	77.71	74.24	8.47	11.41	
Larrocha(v1)	53.46	69.84	43.07	87.59	44.53	73.42	72.57	12.30	16.94	
Larrocha(v2)	46.98	68.51	41.34	80.75	39.41	68.00	65.43	12.15	18.56	
Larrocha(v3)	57.42	72.79	44.94	82.03	37.09	71.28	67.50	10.64	15.77	
Montiel	43.30	58.40	43.30	76.56	33.26	68.00	66.01	9.92	15.02	
Muraro	75.64	66.94	52.31	82.69	30.38	75.29	72.87	8.16	11.20	
Okada	45.33	59.75	45.33	84.03	38.70	67.12	67.58	9.13	13.51	
Orozco	54.40	67.03	51.22	73.83	22.61	67.21	64.70	7.78	12.02	
Peña	50.42	60.41	31.81	72.28	40.47	59.40	57.69	10.79	18.71	
Pérez	40.85	59.06	40.85	78.90	38.05	68.91	64.53	11.29	17.50	
Pinzolas	42.35	49.13	35.00	62.10	27.10	59.07	54.53	8.33	15.28	
Pizarro	46.14	55.57	46.14	68.91	22.76	58.73	59.75	6.60	11.05	
Querol	88.34	80.75	61.52	92.29	30.76	88.34	85.45	8.90	10.41	
Requejo	46.56	68.75	44.24	79.51	35.27	72.18	69.15	11.27	16.29	
Sánchez	70.51	67.12	45.14	86.43	41.29	73.83	73.42	10.56	14.38	
Solano	75.00	76.56	54.40	85.80	31.40	78.90	77.47	8.91	11.50	
Syomin	47.63	83.35	47.63	83.35	35.72	70.38	69.04	10.90	15.78	
Torres-Pardo	58.73	47.63	43.43	63.41	19.98	58.40	56.97	6.20	10.89	
Unwin	74.98	78.30	58.07	83.35	25.29	74.98	73.74	6.97	9.46	
Pianista	A	A'	min.	max.	R	M _e	\bar{x}	σ	CV	Gráfica

Tabla A-12 'Almería', tabla maestra

Triana







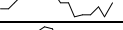
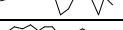
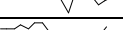
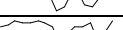

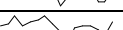

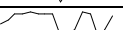
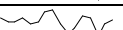





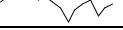

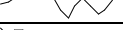
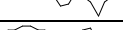
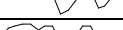
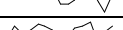
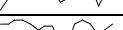
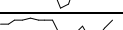

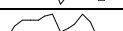
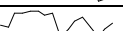
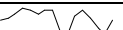




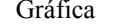

Pianista	A	A'	min.	max.	R	M _e	\bar{x}	σ	CV	Gráfica
Baselga	95.70	90.14	65.93	107.67	41.74	95.77	94.88	11.03	11.62	
Baytelman	91.88	82.28	72.06	112.50	40.44	97.35	93.85	12.79	13.63	
Billaut	86.13	79.89	72.56	101.15	28.59	91.61	90.21	8.51	9.43	
Block	97.51	90.67	90.67	115.51	24.84	102.44	102.89	7.78	7.57	
Chauzu	83.73	85.66	62.26	94.54	32.27	85.60	83.65	9.91	11.84	
Christian	94.36	71.84	63.02	100.67	37.65	88.34	84.50	12.77	15.11	
Ciccolini	82.28	77.64	77.28	91.88	14.60	84.82	84.44	5.05	5.98	
Díaz-Frénot	92.00	94.79	81.34	101.21	19.87	94.93	93.15	5.77	6.19	
Díaz-Jerez	93.96	89.08	73.83	105.47	31.64	96.61	95.36	8.33	8.73	
Fukuma	95.12	87.59	75.91	102.00	26.09	94.97	91.86	8.17	8.90	
González	90.97	83.80	64.53	98.75	34.23	91.72	89.62	10.01	11.17	
Hamelin	85.06	77.52	72.79	104.05	31.26	95.05	92.22	10.49	11.37	
Heisser(2v)	92.33	86.61	82.47	98.67	16.20	92.58	92.43	4.18	4.53	
Helffer	85.66	77.52	61.91	95.12	33.21	86.62	84.62	8.23	9.73	
Hiseki (2v)	88.96	81.93	71.90	103.13	31.23	98.71	92.65	11.30	12.19	
Huidobro	99.32	95.12	87.10	105.18	18.07	97.51	97.20	4.78	4.92	
Ish-Hurwitz	93.64	80.33	79.10	109.02	29.92	97.55	95.03	10.56	11.11	
Job	88.44	77.13	66.93	101.15	34.22	87.77	86.95	11.20	12.88	
Jones	93.40	93.17	72.40	106.49	34.09	96.91	94.35	10.09	10.70	
Kyriakou	104.73	103.36	80.75	112.09	31.34	106.20	104.21	7.77	7.45	
Larrocha(v1)	94.54	92.56	82.17	103.36	21.19	97.24	94.73	6.76	7.14	
Larrocha(v2)	100.67	95.70	83.80	106.19	22.39	101.00	99.51	6.59	6.62	
Larrocha(v3)	102.00	93.34	80.75	107.67	26.92	98.63	97.20	8.26	8.50	
Montiel	89.10	81.35	70.53	103.36	32.83	92.12	90.11	9.40	10.43	
Muraro	104.76	88.09	68.30	104.76	36.46	96.17	93.47	9.48	10.15	
Okada	102.54	89.35	78.30	110.74	32.44	104.07	99.77	10.31	10.33	
Orozco	84.26	68.18	68.18	96.90	28.72	91.74	87.79	8.99	10.24	
Peña	91.20	98.13	91.20	102.67	11.48	98.75	98.26	3.18	3.24	
Pérez	93.55	87.59	71.60	97.76	26.16	93.32	90.15	7.80	8.66	
Pinzolas	95.52	91.49	77.52	100.67	23.16	95.12	92.70	7.57	8.17	
Pizarro	95.12	72.79	66.54	103.69	37.15	93.41	89.92	12.04	13.40	
Querol	104.76	103.87	102.20	129.20	27.00	117.90	116.16	9.47	8.15	
Requejo	81.60	77.86	64.63	103.36	38.73	86.94	87.41	12.99	14.86	
Sánchez	94.54	79.32	79.32	109.18	29.87	99.34	97.34	9.85	10.12	
Solano	96.90	82.47	81.60	112.35	30.75	101.34	99.91	9.12	9.13	
Syomin	90.53	87.59	65.97	113.17	47.19	92.94	91.85	13.85	15.08	
Torres-Pardo	93.16	77.08	76.97	99.77	22.80	92.71	90.98	7.27	7.99	
Unwin	98.44	89.10	65.14	102.48	37.34	96.65	90.43	13.46	14.88	
Pianista	A	A'	min.	max.	R	M _e	\bar{x}	σ	CV	Gráfica

Tabla A-13 ‘Triana’, tabla maestra

El Albaicín






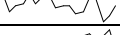
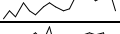
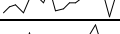

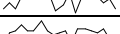
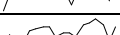
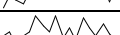
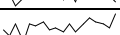

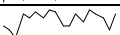
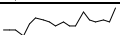



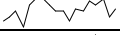

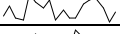
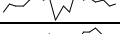
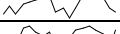
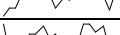
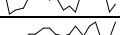
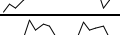
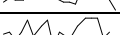
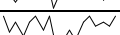
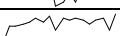






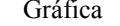

Pianista	A	A'	min.	max.	R	M _e	\bar{x}	σ	CV	Gráfica
Baselga	67.56	68.91	65.99	73.83	7.84	69.84	69.92	1.97	2.81	
Baytelman	57.55	53.65	53.65	63.36	9.71	59.39	59.16	2.38	4.02	
Billaut	47.41	52.73	47.41	58.07	10.65	53.01	52.96	2.39	4.50	
Block	57.42	59.76	57.42	62.82	5.40	59.52	60.03	1.92	3.19	
Chauzu	48.04	49.33	48.04	52.88	4.84	50.87	50.72	1.24	2.44	
Christian	60.86	54.85	52.88	61.25	8.37	57.87	57.92	2.40	4.15	
Ciccolini	55.26	61.25	55.26	61.25	5.99	57.87	58.11	1.68	2.90	
Díaz-Frénot	62.29	60.74	60.74	70.00	9.26	65.33	65.46	2.54	3.87	
Díaz-Jerez	58.71	63.02	58.07	66.26	8.19	59.76	60.76	2.35	3.87	
Fukuma	56.11	57.87	55.26	60.25	4.98	58.10	57.60	1.41	2.44	
González	54.40	60.09	54.40	62.26	7.87	59.40	59.00	1.74	2.96	
Hamelin	54.44	56.11	54.44	63.36	8.92	59.28	59.16	2.46	4.16	
Heisser(2v)	66.26	66.81	64.61	70.45	5.84	67.07	67.33	1.72	2.55	
Helffer	54.98	55.57	51.68	59.40	7.72	56.48	55.96	1.83	3.26	
Hiseki (2v)	55.26	57.42	55.26	59.76	4.49	57.65	57.55	1.34	2.34	
Huidobro	66.03	65.42	63.28	70.06	6.78	68.14	67.69	1.90	2.81	
Ish-Hurwitz	64.60	67.12	62.64	71.10	8.45	66.90	66.64	2.02	3.03	
Job	60.09	68.00	60.09	68.46	8.37	66.26	65.99	2.04	3.09	
Jones	55.24	56.11	55.24	60.74	5.51	58.53	58.31	1.82	3.13	
Kyriakou	61.52	68.80	61.52	70.43	8.90	64.60	65.22	2.33	3.58	
Larrocha(v1)	62.29	63.36	61.25	66.82	5.57	64.68	64.65	1.64	2.53	
Larrocha(v2)	58.09	60.25	56.81	64.88	8.07	60.25	60.57	2.32	3.83	
Larrocha(v3)	62.26	60.49	60.49	68.73	8.25	64.14	64.12	2.55	3.97	
Montiel	60.74	62.82	57.87	67.25	9.37	63.64	63.41	2.21	3.48	
Muraro	59.17	60.74	57.87	65.63	7.75	61.56	61.67	2.22	3.60	
Okada	53.03	54.85	53.03	61.79	8.77	59.52	58.72	2.66	4.54	
Orozco	66.26	60.80	60.44	66.39	5.94	63.79	63.50	2.14	3.37	
Peña	54.53	56.98	54.53	60.44	5.91	57.79	57.77	1.74	3.01	
Pérez	57.29	57.42	55.26	61.76	6.50	57.94	58.54	1.82	3.12	
Pinzolas	55.91	55.38	54.04	58.73	4.68	56.49	56.72	1.43	2.52	
Pizarro	59.84	58.80	56.98	59.84	2.86	59.04	58.79	0.92	1.56	
Querol	69.08	76.78	69.08	85.98	16.91	81.64	80.81	3.93	4.86	
Requejo	65.42	60.80	60.16	66.82	6.66	63.22	63.43	1.99	3.13	
Sánchez	68.69	66.82	64.85	69.56	4.71	66.82	67.05	1.48	2.20	
Solano	59.40	64.60	59.40	69.01	9.60	65.88	65.44	2.74	4.18	
Syomin	75.27	81.22	73.83	88.43	14.60	82.03	81.90	4.53	5.54	
Torres-Pardo	57.74	61.16	57.74	67.12	9.37	61.34	61.80	2.79	4.52	
Unwin	63.02	64.12	61.89	65.83	3.94	64.20	64.22	1.23	1.92	
Pianista	A	A'	min.	max.	R	M _e	\bar{x}	σ	CV	Gráfica

Tabla A-14 'El Albaicín', tabla maestra

El polo

Pianista	A	A'	min.	max.	R	M _e	\bar{x}	σ	CV	Gráfica
Baselga	62.38	54.40	45.73	76.00	30.27	61.36	61.73	7.71	12.48	
Baytelman	55.57	45.09	24.75	80.93	56.18	56.97	58.48	11.44	19.56	
Billaut	55.26	42.24	25.26	60.74	35.49	49.84	49.49	7.67	15.50	
Block	49.22	47.85	36.91	56.79	19.88	48.30	47.17	4.46	9.46	
Chauzu	41.62	38.80	31.71	48.40	16.70	40.66	40.06	5.61	14.00	
Christian	73.94	39.15	25.58	76.13	50.54	61.53	59.65	13.06	21.90	
Ciccolini	53.96	55.62	47.41	61.52	14.11	54.18	53.99	3.35	6.21	
Díaz-Frénot	62.98	38.57	34.00	62.98	28.98	55.51	54.44	7.30	13.40	
Díaz-Jerez	60.74	44.45	34.67	64.47	29.80	52.20	52.76	7.08	13.42	
Fukuma	60.74	49.66	24.50	68.69	44.19	59.29	58.26	8.80	15.10	
González	60.74	50.69	41.29	69.34	28.05	60.25	60.51	5.98	9.88	
Hamelin	66.12	50.69	38.08	72.06	33.98	62.58	61.90	8.48	13.70	
Heisser(2v)	64.47	57.87	50.34	68.46	18.12	63.19	62.35	4.13	6.63	
Helffer	53.83	43.43	26.23	59.40	33.17	48.55	48.21	7.78	16.14	
Hiseki (2v)	57.84	45.33	34.92	66.26	31.34	59.93	58.19	6.75	11.59	
Huidobro	66.79	58.80	29.76	69.32	39.56	64.47	63.14	8.06	12.77	
Ish-Hurwitz	59.03	55.54	51.17	65.78	14.61	59.40	59.64	3.30	5.53	
Job	55.23	41.06	31.96	63.91	31.96	51.58	52.51	7.75	14.76	
Jones	69.84	58.09	43.42	76.00	32.58	68.30	66.78	8.21	12.29	
Kyriakou	53.65	52.13	33.87	57.39	23.52	53.41	52.47	4.59	8.75	
Larrocha(v1)	64.17	49.69	37.45	73.34	35.89	66.26	65.25	7.50	11.50	
Larrocha(v2)	66.55	44.33	40.56	69.84	29.28	63.41	62.04	6.70	10.79	
Larrocha(v3)	64.60	44.96	36.91	73.83	36.91	61.41	61.18	7.70	12.58	
Montiel	66.68	52.20	33.56	71.78	38.22	58.40	59.87	8.53	14.25	
Muraro	67.40	48.73	37.72	78.30	40.58	67.41	67.08	8.80	13.12	
Okada	61.44	51.20	44.28	72.06	27.78	65.04	64.90	6.42	9.89	
Orozco	63.02	46.14	34.45	69.84	35.38	58.40	57.41	7.53	13.12	
Peña	62.16	38.28	22.37	73.84	51.47	61.34	59.52	11.55	19.41	
Pérez	70.67	44.82	39.10	71.53	32.44	64.19	60.94	8.55	14.03	
Pinzolas	53.83	41.02	34.45	60.09	25.64	56.17	54.20	5.97	11.01	
Pizarro	58.33	45.37	34.89	63.91	29.02	57.25	55.90	6.35	11.35	
Querol	57.42	60.09	56.48	69.84	13.36	61.90	61.97	3.45	5.56	
Requejo	60.09	48.75	28.09	64.60	36.51	58.73	57.36	7.71	13.43	
Sánchez	63.02	63.41	57.10	71.78	14.67	68.00	67.07	4.01	5.97	
Solano	68.00	48.47	41.21	76.00	34.79	67.13	64.18	8.26	12.87	
Syomin	78.90	59.40	42.19	97.40	55.21	86.14	79.74	14.17	17.77	
Torres-Pardo	51.17	45.33	26.23	58.73	32.49	50.18	49.09	7.11	14.48	
Unwin	66.26	45.33	39.15	68.00	28.85	58.73	58.84	6.97	11.85	
Pianista	A	A'	min.	max.	R	M _e	\bar{x}	σ	CV	Gráfica

Tabla A-15 'El polo', tabla maestra

Lavapiés


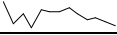
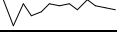
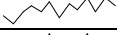
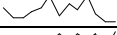
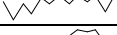
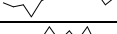

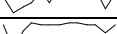
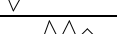
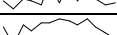
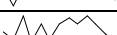
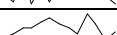
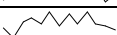
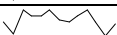
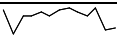


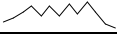

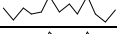
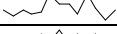
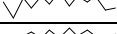
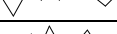
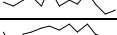
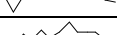
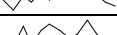
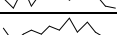
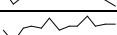
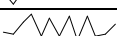
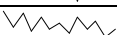
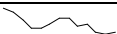

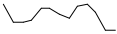

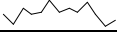
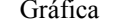

Pianista	A	A'	min.	max.	R	M _e	\bar{x}	σ	CV	Gráfica
Baselga	87.59	67.56	67.56	99.38	31.83	85.49	83.36	8.84	10.60	
Baytelman	101.38	70.67	68.06	101.38	33.32	86.55	83.41	9.67	11.59	
Billaut	91.30	76.72	53.65	91.30	37.65	81.18	78.93	10.08	12.78	
Block	77.65	84.01	71.12	90.74	19.62	81.67	82.29	5.75	6.99	
Chauzu	90.44	71.78	71.78	105.47	33.69	84.72	86.09	10.85	12.61	
Christian	71.56	90.80	35.08	90.80	55.73	71.56	71.10	16.77	23.58	
Ciccolini	73.97	79.74	59.74	86.21	26.47	79.28	77.11	7.35	9.53	
Díaz-Frénot	81.70	75.00	64.19	102.08	37.89	80.33	82.29	11.96	14.54	
Díaz-Jerez	86.26	90.18	60.35	100.00	39.65	86.26	82.93	12.95	15.62	
Fukuma	89.09	90.74	47.73	92.82	45.09	89.63	84.97	12.37	14.56	
González	80.77	80.33	72.77	101.38	28.61	81.01	84.19	8.76	10.40	
Hamelin	101.33	83.19	72.79	114.84	42.06	105.09	100.96	12.52	12.40	
Heisser(2v)	81.22	70.67	70.67	98.66	27.98	90.18	85.13	10.41	12.23	
Helffer	74.36	79.51	72.79	95.40	22.61	84.03	83.21	6.55	7.87	
Hiseki (2v)	85.47	80.77	64.47	114.84	50.37	91.87	93.94	14.14	15.05	
Huidobro	80.77	78.61	69.67	90.74	21.07	82.12	82.64	6.86	8.30	
Ish-Hurwitz	106.01	75.81	66.04	107.67	41.62	96.34	94.03	13.88	14.76	
Job	75.54	74.90	58.07	90.88	32.82	76.56	75.04	10.60	14.13	
Jones	88.39	93.04	78.96	98.00	19.04	93.12	91.73	5.96	6.50	
Kyriakou	86.93	79.65	79.65	111.36	31.72	97.35	96.99	9.55	9.84	
Larrocha(v1)	92.83	82.40	76.81	118.76	41.95	90.74	96.21	15.16	15.76	
Larrocha(v2)	92.45	89.63	71.07	113.08	42.01	86.47	90.22	12.28	13.61	
Larrocha(v3)	81.97	83.17	69.29	105.76	36.47	82.12	85.38	10.75	12.59	
Montiel	84.48	76.17	61.51	100.68	39.18	84.48	84.78	11.37	13.41	
Muraro	93.63	100.68	68.37	110.10	41.73	97.04	96.52	10.65	11.03	
Okada	94.84	78.07	68.69	128.60	59.90	92.45	95.76	16.12	16.83	
Orozco	88.55	81.85	72.17	95.84	23.67	88.98	88.07	6.45	7.33	
Peña	74.24	64.47	60.00	98.41	38.41	81.12	78.59	10.16	12.93	
Pérez	89.09	73.13	72.06	113.67	41.62	91.30	90.48	13.66	15.09	
Pinzolas	99.92	71.86	71.86	118.68	46.82	94.58	94.83	13.05	13.76	
Pizarro	90.18	101.64	69.01	115.78	46.77	97.33	96.79	11.61	11.99	
Querol	80.33	89.09	70.00	100.00	30.00	80.33	84.57	11.02	13.03	
Requejo	89.10	59.13	46.77	89.10	42.33	64.60	67.22	12.89	19.18	
Sánchez	90.74	68.32	66.26	90.74	24.48	75.44	76.16	7.34	9.64	
Solano	102.97	98.94	86.13	111.63	25.49	102.08	101.98	7.69	7.54	
Syomin	108.80	74.62	73.50	109.41	35.91	94.83	93.97	12.63	13.44	
Torres-Pardo	76.56	58.80	51.76	91.87	40.11	79.80	77.93	12.32	15.80	
Unwin	92.21	81.99	73.86	110.95	37.09	93.04	93.08	10.95	11.76	
Pianista	A	A'	min.	max.	R	M _e	\bar{x}	σ	CV	Gráfica

Tabla A-16 'Lavapiés', tabla maestra

Málaga


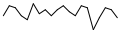
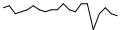



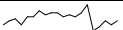








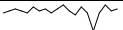














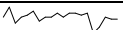



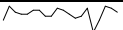
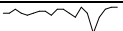
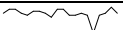
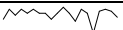
Pianista	A	A'	min.	max.	R	M _e	\bar{x}	σ	CV	Gráfica
Baselga	34.75	36.39	32.24	61.25	29.01	44.82	45.09	6.76	14.98	
Baytelman	42.71	41.02	23.49	61.52	38.03	50.44	48.82	9.00	18.44	
Billaut	49.69	43.24	24.66	54.04	29.38	46.77	46.51	6.39	13.75	
Block	59.77	58.58	40.13	64.60	24.47	58.57	58.20	4.98	8.55	
Chauzu	50.12	47.41	32.10	55.57	23.47	49.03	48.31	5.51	11.40	
Christian	54.40	41.02	19.14	57.42	38.28	47.19	46.54	8.86	19.03	
Ciccolini	39.75	38.28	33.13	65.04	31.92	49.77	48.42	7.55	15.60	
Díaz-Frénot	47.73	39.99	20.99	54.44	33.46	49.00	47.82	7.21	15.07	
Díaz-Jerez	39.56	40.58	24.29	58.80	34.51	52.25	49.62	8.68	17.49	
Fukuma	52.20	52.36	27.06	54.43	27.37	52.28	51.21	5.87	11.46	
González	33.18	36.57	19.71	59.27	39.57	47.51	47.61	9.89	20.78	
Hamelin	51.40	47.73	25.34	64.47	39.13	59.76	56.84	8.95	15.74	
Heisser(2v)	56.98	55.50	34.84	68.30	33.46	55.18	54.92	7.26	13.23	
Helffer	58.07	50.17	38.00	75.48	37.48	56.75	56.64	8.20	14.48	
Hiseki (2v)	53.83	57.00	28.08	60.56	32.48	54.12	52.88	6.71	12.68	
Huidobro	51.00	51.76	30.44	61.17	30.73	53.85	53.48	6.28	11.75	
Ish-Hurwitz	51.34	53.28	27.59	58.73	31.14	53.28	51.64	7.30	14.13	
Job	43.88	51.32	28.40	70.00	41.60	56.14	54.46	9.45	17.36	
Jones	53.83	47.12	37.12	67.12	30.00	52.30	53.13	8.26	15.54	
Kyriakou	53.26	50.69	25.00	56.54	31.54	52.56	50.58	6.87	13.58	
Larrocha(v1)	57.42	46.17	33.99	68.00	34.01	59.75	58.40	7.28	12.47	
Larrocha(v2)	58.73	49.69	30.23	64.95	34.72	56.79	55.15	7.00	12.70	
Larrocha(v3)	41.84	46.14	28.90	64.25	35.36	49.63	49.92	7.28	14.59	
Montiel	52.98	54.95	22.27	65.44	43.17	53.96	51.22	9.70	18.94	
Muraro	48.19	49.66	27.89	64.20	36.31	56.76	54.77	7.95	14.51	
Okada	52.05	41.34	39.75	70.67	30.92	54.65	53.48	7.16	13.39	
Orozco	43.02	52.50	32.86	58.73	25.87	50.51	49.96	5.37	10.75	
Peña	41.29	44.94	14.64	53.27	38.63	40.30	39.97	8.84	22.13	
Pérez	44.56	40.25	21.56	58.43	36.86	50.94	47.82	8.51	17.80	
Pinzolas	50.53	37.72	29.20	54.54	25.35	51.10	49.85	5.97	11.99	
Pizarro	49.22	36.65	29.20	63.80	34.60	50.77	50.00	7.67	15.33	
Querol	49.22	55.05	26.63	60.74	34.11	55.58	53.77	7.45	13.86	
Requejo	50.47	48.75	21.58	66.26	44.68	49.24	49.52	9.72	19.63	
Sánchez	46.77	55.27	31.90	67.12	35.22	52.28	51.49	7.76	15.08	
Solano	41.84	43.69	25.21	64.42	39.21	54.22	53.00	9.30	17.55	
Syomin	54.85	50.69	28.94	63.36	34.43	55.89	55.89	7.44	13.31	
Torres-Pardo	47.73	44.68	16.22	55.57	39.35	47.14	45.90	7.97	17.37	
Unwin	44.18	54.24	28.05	58.17	30.12	50.87	50.29	6.78	13.48	
Pianista	A	A'	min.	max.	R	M _e	\bar{x}	σ	CV	Gráfica

Tabla A-17 'Málaga', tabla maestra

Jerez




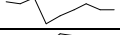

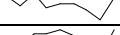
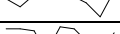
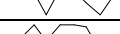
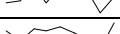
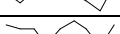
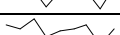
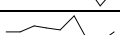

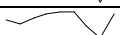
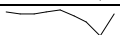
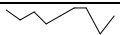

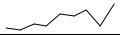
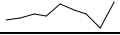
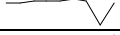
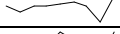
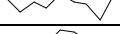
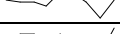

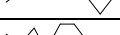
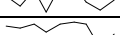
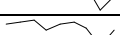
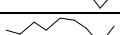
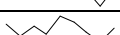
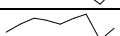
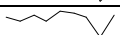
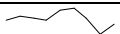
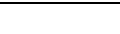

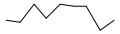
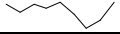
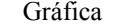
Pianista	A	A'	min.	max.	R	M _e	\bar{x}	σ	CV	Gráfica
Baselga	68.60	68.60	65.14	71.78	6.63	69.21	69.05	1.88	2.72	
Baytelman	64.07	57.27	51.46	68.00	16.54	60.09	59.77	5.74	9.60	
Billaut	43.07	44.41	41.68	47.85	6.17	44.41	44.63	2.21	4.96	
Block	67.41	62.52	54.59	69.21	14.62	63.02	63.49	4.47	7.04	
Chauzu	57.94	59.18	53.10	62.02	8.92	59.18	58.81	2.79	4.75	
Christian	62.83	60.88	34.20	65.01	30.81	52.73	52.93	9.56	18.07	
Ciccolini	51.68	54.21	44.04	54.59	10.55	52.38	51.14	3.39	6.62	
Díaz-Frénot	63.36	62.29	57.42	63.73	6.31	63.00	61.58	2.57	4.18	
Díaz-Jerez	55.37	58.73	49.06	64.07	15.00	58.73	58.68	5.28	8.99	
Fukuma	58.90	62.02	51.34	62.02	10.68	58.73	57.65	3.17	5.51	
González	68.60	69.34	59.01	70.87	11.86	66.98	66.24	4.04	6.09	
Hamelin	65.69	64.07	58.73	67.41	8.68	64.07	63.87	2.53	3.97	
Heisser(2v)	72.22	72.45	67.41	79.92	12.51	72.45	72.95	3.57	4.90	
Helffer	65.11	63.54	55.47	65.69	10.23	65.11	63.48	3.42	5.38	
Hiseki (2v)	65.22	69.21	52.28	70.47	18.19	65.69	64.90	5.97	9.20	
Huidobro	66.83	65.69	54.59	68.00	13.41	65.69	64.44	4.06	6.30	
Ish-Hurwitz	64.10	61.59	55.37	64.47	9.10	61.59	61.53	2.95	4.80	
Job	43.55	45.60	36.15	50.35	14.20	47.56	46.07	4.48	9.73	
Jones	57.42	65.14	56.58	65.14	8.56	58.73	59.96	2.96	4.93	
Kyriakou	53.52	66.71	46.75	66.71	19.96	56.87	57.41	6.08	10.58	
Larrocha(v1)	76.00	76.00	68.60	77.52	8.92	76.75	75.68	2.70	3.57	
Larrocha(v2)	65.69	69.21	59.18	69.21	10.04	65.69	65.19	2.78	4.26	
Larrocha(v3)	65.14	67.17	55.37	67.41	12.04	63.54	62.83	3.89	6.20	
Montiel	63.13	63.02	49.70	69.21	19.51	62.00	61.77	5.66	9.16	
Muraro	66.42	82.09	62.05	82.09	20.04	71.13	72.66	6.32	8.69	
Okada	60.27	62.52	54.60	66.25	11.64	64.54	62.84	3.55	5.65	
Orozco	52.27	51.34	46.14	56.58	10.44	51.34	51.44	3.94	7.66	
Peña	56.52	51.76	42.73	59.59	16.86	56.52	54.94	5.19	9.44	
Pérez	59.63	54.98	45.60	61.52	15.92	59.63	57.15	4.86	8.50	
Pinzolas	50.67	53.40	35.56	62.02	26.46	51.68	51.75	8.00	15.46	
Pizarro	61.04	59.80	56.02	63.02	7.01	59.80	59.62	2.19	3.67	
Querol	69.21	69.84	67.41	73.13	5.72	71.12	70.94	1.83	2.58	
Requejo	57.00	58.73	46.14	60.56	14.42	57.00	56.40	4.21	7.47	
Sánchez	73.83	68.60	59.63	85.19	25.56	75.26	74.81	7.62	10.18	
Solano										
Syomin	62.15	63.02	47.27	71.12	23.85	63.02	62.52	6.61	10.57	
Torres-Pardo	45.33	44.81	39.35	53.89	14.54	46.38	48.11	5.37	11.17	
Unwin	76.75	77.52	68.60	77.52	8.92	75.26	74.50	3.11	4.18	
Pianista	A	A'	min.	max.	R	M _e	\bar{x}	σ	CV	Gráfica

Tabla A-18 'Jerez', tabla maestra

Eritaña



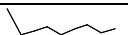
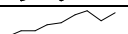
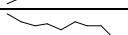
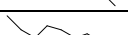
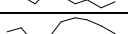
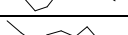
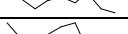

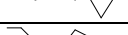
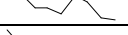
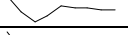
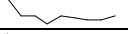
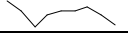


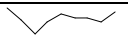
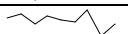
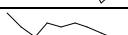
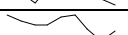
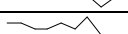
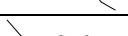

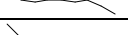

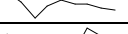
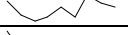
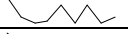

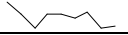
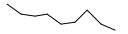
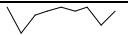
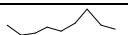
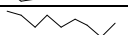

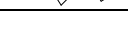
Pianista	A	A'	min.	max.	R	M _e	\bar{x}	σ	CV	Gráfica
Baselga	89.63	89.10	79.10	90.14	11.04	88.09	85.87	4.59	5.35	
Baytelman	88.78	83.34	68.31	89.62	21.31	83.80	82.78	6.61	7.98	
Billaut	90.14	77.27	73.50	90.14	16.64	77.21	77.75	5.14	6.62	
Block	87.10	97.01	87.10	97.51	10.41	92.68	92.64	3.65	3.93	
Chauzu	93.40	74.18	74.18	93.40	19.22	85.15	85.07	5.18	6.09	
Christian	95.97	80.47	76.03	95.97	19.93	82.89	83.63	5.96	7.13	
Ciccolini	77.64	77.10	73.61	83.05	9.44	79.32	78.95	3.24	4.10	
Díaz-Frénot	99.44	72.24	72.24	99.44	27.20	84.40	84.17	8.72	10.36	
Díaz-Jerez	94.55	85.47	83.56	94.55	10.99	89.27	89.14	4.10	4.60	
Fukuma	85.66	84.46	77.74	85.66	7.92	84.26	83.71	2.39	2.86	
González	87.18	75.69	75.69	87.18	11.49	80.75	81.82	4.44	5.42	
Hamelin	98.13	90.17	83.42	98.13	14.71	90.17	90.27	3.99	4.42	
Heisser(2v)	91.88	87.18	84.78	91.88	7.09	86.97	87.08	1.95	2.24	
Helffer	96.71	78.19	75.79	96.71	20.92	88.02	86.55	6.45	7.45	
Hiseki (2v)	89.10	80.88	80.75	89.10	8.35	83.72	83.69	2.68	3.20	
Huidobro	96.90	73.13	73.13	96.90	23.77	84.26	83.75	6.76	8.07	
Ish-Hurwitz	84.68	82.91	73.13	84.68	11.55	80.33	79.99	3.27	4.09	
Job	90.67	88.59	83.80	93.40	9.59	90.05	89.70	2.81	3.13	
Jones	99.01	75.51	75.51	99.01	23.49	86.13	85.67	7.01	8.18	
Kyriakou	91.20	86.55	83.60	91.20	7.59	88.24	88.47	2.45	2.77	
Larrocha(v1)	90.53	81.09	81.09	93.40	12.30	87.62	88.10	3.59	4.07	
Larrocha(v2)	106.77	83.52	83.52	106.77	23.25	90.00	91.40	6.34	6.94	
Larrocha(v3)	99.77	75.51	75.51	99.77	24.26	87.73	87.28	6.42	7.36	
Montiel	97.51	82.03	69.21	97.51	28.29	82.03	82.01	7.24	8.83	
Muraro	104.76	86.66	79.85	104.76	24.91	93.39	92.19	6.85	7.43	
Okada	90.67	87.10	79.37	93.40	14.02	87.10	85.83	4.70	5.48	
Orozco	91.74	81.67	78.51	91.74	13.23	81.37	82.80	4.90	5.91	
Peña	86.13	71.12	68.24	86.13	17.90	75.63	75.84	6.17	8.13	
Pérez	98.75	78.10	76.27	98.75	22.48	87.59	85.64	7.45	8.70	
Pinzolas	108.78	84.91	84.91	108.78	23.87	98.52	96.37	7.57	7.85	
Pizarro	82.28	79.91	67.64	82.28	14.64	79.91	78.18	5.08	6.50	
Querol	83.80	82.91	81.05	88.63	7.58	83.66	83.66	2.22	2.66	
Requejo	85.47	77.10	67.23	85.47	18.24	77.10	77.55	5.62	7.24	
Sánchez	86.61	81.60	74.20	90.80	16.60	82.58	83.26	5.46	6.55	
Solano										
Syomin	96.71	103.04	69.34	109.16	39.82	102.08	95.46	13.53	14.17	
Torres-Pardo	91.16	72.97	67.34	91.16	23.82	81.66	80.67	7.62	9.44	
Unwin	87.10	79.10	77.79	89.10	11.32	85.42	84.24	3.86	4.58	
Pianista	A	A'	min.	max.	R	M _e	\bar{x}	σ	CV	Gráfica

Tabla A-19 'Eritaña', tabla maestra

F COLORGRAMAS MAESTROS

En este apéndice aparecen los colorgramas maestros correspondientes a las doce piezas de la colección. Como se explicó en el apartado 7.5.1, estos fueron creados a partir de las matrices numéricas generadas de acuerdo con la posición que ocupan los pianistas en cada compás del fragmento analizado. La variabilidad metronómica es lo que genera que los intérpretes se muevan dentro del ámbito de una matriz designada para cada pieza. Por motivos de presentación se dejó fijo el número de compases conforme a ‘El polo’ donde se analizaron 24 compases en total. No obstante, en el resto de las piezas el extracto estudiado es menor.

Asimismo, el índice guía que aparece de forma separada a la izquierda de la matriz es invariable y se obtuvo al ordenar los pianistas de acuerdo con el valor central calculado a partir de la mediana de las medianas de las doce piezas. Para ello, a cada músico se le asignó un número y un color específicos en ese índice. La primera posición fue para el pianista con la velocidad metronómica promedio más rápida (Syomin) y, el último lugar, corresponde al pianista con la velocidad más lenta (Billaut). Gracias al doble sistema de identificación (número y color) es posible identificar a un intérprete dentro de la matriz aun cuando haya sido impresa en blanco y negro. No obstante, reconocer la secuencia del músico es más fácil en la versión a color.

Evocación																										
Pianista	Color ID	Posición	Número de compás																							
			1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
Syomin	1	1	34	11	13	3	3	2	2	34	11	22	13	2	17	35	34	34	1	1	1	1				
Querol	2	2	10	2	11	21	21	1	6	2	21	19	10	34	4	15	1	11	9	11	11	4				
Larrocha(v1)	3	3	11	1	10	34	11	4	13	4	6	14	5	4	11	4	13	4	33	15	4	15				
Muraro	4	4	6	6	4	1	19	22	5	8	2	3	6	3	34	26	6	1	11	16	10	8				
Larrocha(v2)	5	5	4	22	5	8	4	10	34	11	34	1	11	15	28	31	15	14	6	4	34	22				
Okada	6	6	17	19	18	11	16	5	4	15	4	4	4	33	13	11	4	33	4	6	6	28				
Kyriakou	7	7	2	10	6	33	1	8	8	32	18	5	16	21	6	28	2	2	13	18	37	16				
Unwin	8	8	19	34	2	14	14	6	3	13	22	2	34	14	35	1	10	6	18	9	25	9				
Hamelin	9	9	8	8	8	4	18	31	10	1	1	6	22	22	26	10	11	5	34	33	9	2				
Huidobro	10	10	22	31	34	6	2	32	11	17	8	11	21	5	2	37	5	13	29	25	32	27				
Heisser(2v)	11	11	33	5	15	18	5	16	1	16	5	16	3	9	7	14	28	16	25	37	29	12				
Ish-Hurwitz	12	12	32	4	14	5	6	11	22	5	16	37	31	27	33	22	3	18	35	26	8	10				
Baselga	13	13	15	33	1	16	34	13	17	6	15	31	35	35	8	5	22	21	17	8	17	6				
Larrocha(v3)	14	14	37	13	30	15	17	3	20	12	3	8	2	19	22	2	8	3	2	13	15	11				
Sánchez	15	15	29	28	3	2	24	14	19	22	19	33	28	28	19	8	35	15	28	34	21	18				
Pérez	16	16	12	32	22	19	33	19	21	10	17	10	29	16	1	34	18	19	27	2	22	37				
Block	17	17	35	27	32	13	12	27	25	3	14	27	26	37	10	6	27	9	26	27	14	31				
Díaz-Jerez	18	18	1	35	21	12	8	15	18	18	10	18	8	8	27	13	29	17	5	36	27	13				
Montiel	19	19	31	16	19	24	10	18	15	33	7	7	33	20	37	33	17	35	15	28	16	14				
Baytelman	20	20	5	3	26	10	22	34	26	19	35	26	19	12	31	18	14	12	3	19	18	26				
Hiseki (2v)	21	21	27	18	27	30	26	26	14	20	30	34	18	13	3	19	9	26	16	22	31	19				
Helffer	22	22	21	21	37	25	31	21	35	21	27	28	17	30	25	32	20	8	21	31	12	17				
Jones	23	23	13	12	35	22	15	17	29	31	12	35	1	29	21	17	33	31	14	30	26	34				
Job	24	24	18	14	25	20	13	37	30	14	26	12	14	18	12	3	32	22	10	10	3	3				
Pizarro	25	25	26	37	29	32	32	12	32	7	33	32	15	17	15	27	24	29	19	21	35	35				
Fukuma	26	26	28	25	31	31	29	28	37	37	37	15	24	6	18	7	12	28	31	5	5	32				
Pinzolas	27	27	25	17	33	29	7	25	31	28	32	21	32	7	9	12	16	37	32	35	2	5				
Orozco	28	28	14	20	16	26	30	20	12	26	24	20	20	31	36	24	25	27	8	3	36	7				
Requejo	29	29	3	26	28	17	27	29	16	35	28	17	12	11	5	25	21	20	37	14	33	25				
Díaz-Frénat	30	30	36	36	20	27	35	35	27	27	25	13	27	32	32	21	37	32	22	32	19	29				
González	31	31	30	15	7	28	20	7	28	29	13	25	37	10	16	16	26	25	12	17	30	21				
Peña	32	32	16	29	23	9	28	33	33	25	31	36	23	1	20	20	31	10	30	23	28	20				
Christian	33	33	20	30	17	37	37	30	23	9	9	23	36	25	14	30	19	7	20	24	20	23				
Ciccolini	34	34	9	24	12	7	25	9	9	30	36	30	30	26	29	9	23	36	7	12	23	33				
TorresPardo	35	35	24	9	24	35	9	36	24	24	29	24	7	36	24	29	30	30	24	29	13	36				
Chauzu	36	36	23	23	36	36	36	24	7	36	23	29	25	23	30	36	7	24	23	7	7	30				
Billaut	37	37	7	7	9	23	23	23	36	23	20	9	9	24	23	23	36	23	36	20	24	24				

Ilustración A-5 'Evocación', matriz color-numérica

El Puerto																										
Pianista	Color ID	Posición	Número de compás																							
			1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
Syomin	1	1	9	7	9	7	25	7	1	1	7	7	18	4	12	17	6	7	5							
Querol	2	2	12	14	25	1	12	25	7	7	23	13	23	7	14	7	18	9	25							
Larrocha(v1)	3	3	4	19	4	14	7	13	13	9	3	14	5	2	25	2	13	29	9							
Muraro	4	4	11	1	12	6	11	1	9	13	11	1	32	9	3	9	23	2	14							
Larrocha(v2)	5	5	25	2	32	13	9	2	4	14	9	3	27	6	7	4	9	1	12							
Okada	6	6	3	24	7	9	3	9	10	4	1	5	7	17	21	14	24	6	18							
Kyriakou	7	7	20	13	11	8	8	18	3	18	14	9	25	3	5	13	1	3	8							
Unwin	8	8	27	8	30	25	24	3	5	5	17	29	17	8	16	26	30	19	19							
Hamelin	9	9	23	16	24	5	17	24	18	6	4	24	3	5	23	25	5	14	3							
Huidobro	10	10	29	5	3	3	29	5	25	24	31	18	14	1	19	19	12	5	24							
Heisser(2v)	11	11	34	12	29	19	27	8	29	28	34	25	12	29	26	29	14	16	16							
Ish-Hurwitz	12	12	17	4	17	24	31	30	14	2	27	8	9	18	24	23	8	36	13							
Baselga	13	13	7	3	31	29	18	14	15	16	30	2	11	15	18	5	29	4	1							
Larrocha(v3)	14	14	16	29	26	21	14	10	17	10	24	19	4	32	36	1	7	12	29							
Sánchez	15	15	26	21	27	18	32	16	2	26	12	12	31	14	11	33	22	13	26							
Pérez	16	16	14	10	35	30	23	27	24	19	8	30	37	13	10	18	16	26	23							
Block	17	17	8	9	18	2	37	21	32	12	20	26	8	25	8	16	33	35	6							
Díaz-Jerez	18	18	13	33	23	4	30	19	30	3	37	10	30	26	13	30	4	24	7							
Montiel	19	19	37	18	8	16	4	11	22	25	32	32	36	19	15	15	28	20	2							
Baytelman	20	20	24	30	37	10	10	22	6	21	25	6	13	23	22	12	3	18	17							
Hiseki (2v)	21	21	31	6	5	31	5	32	33	8	5	16	26	16	6	3	10	17	10							
Helffer	22	22	32	15	20	32	34	33	8	30	26	15	16	35	2	31	26	15	30							
Jones	23	23	21	25	34	23	22	31	31	15	36	21	35	33	4	8	15	27	15							
Job	24	24	6	31	14	33	13	26	19	29	35	17	10	11	35	37	27	33	22							
Pizarro	25	25	10	32	1	27	20	28	16	32	6	33	6	27	33	6	17	23	4							
Fukuma	26	26	5	28	10	15	35	23	21	11	10	28	19	20	37	24	11	25	11							
Pinzolas	27	27	30	22	13	26	2	6	26	31	29	23	22	12	31	22	21	32	28							
Orozco	28	28	35	26	22	12	26	4	11	27	18	31	34	37	29	27	20	8	27							
Requejo	29	29	22	20	6	35	1	12	12	17	19	22	20	10	17	20	37	21	21							
Díaz-Frénót	30	30	1	11	21	11	6	15	28	37	22	4	33	30	30	32	19	22	37							
González	31	31	18	23	33	28	36	29	27	22	13	27	21	34	20	11	25	31	35							
Peña	32	32	15	27	19	22	19	17	37	23	16	20	29	22	34	35	2	30	20							
Christian	33	33	19	36	16	20	16	35	35	20	28	11	28	21	1	36	35	34	34							
Ciccolini	34	34	36	35	36	17	33	37	20	35	33	35	24	36	28	21	31	37	36							
TorresPardo	35	35	28	17	28	36	21	36	36	34	21	36	1	31	9	10	34	10	31							
Chauzu	36	36	33	37	2	37	15	20	23	33	2	37	2	24	32	34	32	28	33							
Billaut	37	37	2	34	15	34	28	34	34	36	15	34	15	28	27	28	36	11	32							

Ilustración A-6 'El puerto', matriz color-numérica

Corpus Christi en Sevilla																										
Pianista	Color ID	Posición	Número de compás																							
			1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
Syomin	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Querol	2	2	9	10	2	8	9	9	2	2	2	7	20	7	9	7	7	9	9	9	9	9	9	9	9	9
Larrocha(v1)	3	3	10	8	20	2	2	7	9	25	8	9	7	8	10	9	9	7	7	7	7	7	7	7	7	7
Muraro	4	4	8	9	7	9	10	2	8	7	7	8	10	9	7	2	20	19	20	20	20	20	20	20	20	20
Larrocha(v2)	5	5	12	7	9	7	8	4	7	23	10	10	25	2	20	25	25	8	8	8	8	8	8	8	8	8
Okada	6	6	7	12	10	23	4	28	10	8	20	2	23	4	2	8	2	10	10	10	10	10	10	10	10	10
Kyriakou	7	7	25	2	8	20	20	8	25	10	9	25	2	23	8	10	8	20	2	2	2	2	2	2	2	2
Unwin	8	8	4	23	23	11	7	10	23	11	23	19	8	25	12	12	10	25	23	23	23	23	23	23	23	23
Hamelin	9	9	6	20	24	25	23	19	12	9	25	6	9	10	23	20	4	2	25	25	25	25	25	25	25	25
Huidobro	10	10	16	4	11	4	25	12	20	12	12	22	12	19	23	37	23	12	12	12	12	12	12	12	12	12
Heisser(2v)	11	11	30	6	12	28	12	6	6	14	22	4	4	22	4	6	19	12	6	6	6	6	6	6	6	6
Ish-Hurwitz	12	12	28	14	6	12	22	11	3	6	15	20	12	19	25	19	12	4	28	28	28	28	28	28	28	28
Baselga	13	13	20	28	25	10	3	20	19	4	4	23	28	20	6	28	6	6	15	15	15	15	15	15	15	15
Larrocha(v3)	14	14	14	19	4	19	11	23	26	19	21	26	19	3	28	13	26	22	21	21	21	21	21	21	21	21
Sánchez	15	15	11	11	28	6	14	16	11	15	11	28	6	14	26	4	23	11	27	27	27	27	27	27	27	27
Pérez	16	16	23	26	33	13	26	33	14	5	19	14	15	6	37	24	33	17	5	5	5	5	5	5	5	5
Block	17	17	2	25	3	24	21	25	5	22	24	11	14	24	3	37	13	24	26	26	26	26	26	26	26	26
Díaz-Jerez	18	18	3	37	5	14	24	17	33	21	28	13	26	26	11	17	30	37	4	4	4	4	4	4	4	4
Montiel	19	19	26	16	22	15	37	26	17	12	26	37	37	11	15	5	14	21	30	30	30	30	30	30	30	30
Baytelman	20	20	5	33	19	37	28	5	27	3	27	33	24	37	14	21	17	14	13	13	13	13	13	13	13	13
Hiseki (2v)	21	21	31	22	32	17	13	22	15	26	3	15	30	27	21	14	15	3	37	37	37	37	37	37	37	37
Helffer	22	22	17	24	13	33	5	37	28	34	14	31	16	28	13	11	28	28	24	24	24	24	24	24	24	24
Jones	23	23	19	31	15	22	31	14	16	30	30	22	13	15	31	22	22	5	17	17	17	17	17	17	17	17
Job	24	24	22	17	14	26	30	30	24	16	6	17	11	5	22	26	11	15	33	33	33	33	33	33	33	33
Pizarro	25	25	13	5	30	5	27	13	4	37	13	5	21	17	27	16	5	26	14	14	14	14	14	14	14	14
Fukuma	26	26	33	3	26	16	17	3	22	13	5	24	27	21	17	15	27	33	11	11	11	11	11	11	11	11
Pinzolas	27	27	15	30	27	3	32	15	13	33	32	30	3	30	5	27	3	16	19	19	19	19	19	19	19	19
Orozco	28	28	37	21	21	21	15	27	30	27	37	21	31	13	33	30	21	27	3	3	3	3	3	3	3	3
Requejo	29	29	34	27	16	31	6	24	37	31	33	3	5	31	16	34	24	30	22	22	22	22	22	22	22	22
Díaz-Frénol	30	30	27	15	17	32	19	31	21	28	31	27	17	16	24	3	31	31	16	16	16	16	16	16	16	16
González	31	31	21	13	37	30	33	21	31	18	17	16	34	32	32	33	16	13	31	31	31	31	31	31	31	31
Peña	32	32	32	32	31	34	16	35	32	29	16	34	33	34	30	35	35	34	34	34	34	34	34	34	34	34
Christian	33	33	18	34	34	18	29	18	34	24	34	32	32	33	34	31	34	35	18	18	18	18	18	18	18	18
Ciccolini	34	34	24	29	18	27	34	32	18	35	18	35	18	18	18	32	29	29	29	29	29	29	29	29	29	29
TorresPardo	35	35	35	18	29	35	18	34	35	17	29	18	35	29	35	18	32	18	32	32	32	32	32	32	32	32
Chauzu	36	36	29	35	35	29	35	29	29	32	35	29	29	35	29	18	32	35	35	35	35	35	35	35	35	35
Billaut	37	37	36	36	36	36	36	36	36	36	36	36	36	36	36	36	36	36	36	36	36	36	36	36	36	36

Ilustración A-7 ‘Corpus Christi en Sevilla’, matriz color-numérica

Rondeña																										
Pianista	Color ID	Posición	Número de compás																							
			1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
Syomin	1	1	29	20	29	20	20	9	20	24	20	24	20	9	20	24	20	9	9							
Querol	2	2	7	6	4	22	29	20	29	20	6	9	1	24	7	9	6	24	1							
Larrocha(v1)	3	3	9	22	7	7	7	22	7	22	7	22	7	22	1	1	24	22	6							
Muraro	4	4	6	10	6	1	6	24	24	6	24	18	29	1	6	22	9	29	22							
Larrocha(v2)	5	5	12	13	20	9	3	3	9	1	29	1	24	6	9	18	1	1	29							
Okada	6	6	27	29	3	18	9	12	3	2	1	6	9	10	29	3	29	25	24							
Kyriakou	7	7	4	3	9	6	2	6	6	9	3	8	6	12	24	13	7	2	8							
Unwin	8	8	10	31	12	10	10	1	10	3	9	2	21	8	3	12	2	28	4							
Hamelin	9	9	3	9	22	12	1	10	12	10	22	10	3	29	2	29	3	12	7							
Huidobro	10	10	31	5	2	27	12	7	1	19	21	20	5	18	8	7	22	10	26							
Heisser(2v)	11	11	2	12	21	2	4	31	2	5	4	7	26	20	22	5	5	34	5							
Ish-Hurwitz	12	12	16	14	10	5	21	27	4	18	5	13	2	5	5	6	8	6	2							
Baselga	13	13	22	2	27	31	8	5	22	27	12	29	22	3	14	19	12	11	10							
Larrocha(v3)	14	14	18	7	8	29	22	14	8	28	2	27	4	7	10	36	10	15	13							
Sánchez	15	15	5	18	5	32	18	28	5	7	18	3	8	28	21	8	14	14	16							
Pérez	16	16	21	19	18	13	5	11	18	32	8	12	14	2	31	2	4	37	12							
Block	17	17	33	28	16	24	13	2	21	29	13	5	12	13	12	20	31	18	25							
Díaz-Jerez	18	18	11	1	24	11	31	18	31	8	14	28	19	27	27	26	19	36	3							
Montiel	19	19	20	27	33	8	24	32	25	12	26	19	18	25	28	14	16	18								
Baytelman	20	20	26	16	11	28	14	13	13	11	25	31	28	19	16	32	25	13	11							
Hiseki (2v)	21	21	13	8	19	3	16	4	27	30	28	25	15	14	13	30	21	19	23							
Helffer	22	22	30	15	13	26	11	25	16	31	27	14	31	31	18	11	27	35	31							
Jones	23	23	19	30	26	25	15	8	11	36	19	32	33	30	25	28	28	30	20							
Job	24	24	37	11	25	16	19	29	33	13	31	30	16	36	19	10	13	8	14							
Pizarro	25	25	25	21	1	14	25	19	14	14	16	36	27	32	32	25	23	5	15							
Fukuma	26	26	17	36	31	30	26	26	19	25	11	11	11	16	11	35	18	26	21							
Pinzolas	27	27	36	26	35	15	27	36	26	16	32	26	13	35	35	16	32	20	27							
Orozco	28	28	1	25	14	19	33	16	15	15	10	4	25	21	4	27	26	27	19							
Requejo	29	29	15	24	15	37	35	30	30	26	33	37	32	11	26	31	11	7	28							
Díaz-Frénót	30	30	14	4	28	36	28	37	28	4	15	21	10	15	36	21	33	3	30							
González	31	31	35	37	17	21	36	21	35	37	34	15	35	37	37	37	15	23	36							
Peña	32	32	23	32	36	4	30	34	37	21	35	35	37	26	17	15	34	17	37							
Christian	33	33	8	35	30	35	17	15	32	34	30	16	34	4	23	4	30	4	35							
Ciccolini	34	34	32	23	37	34	23	23	17	23	17	34	36	23	15	34	17	32	33							
TorresPardo	35	35	34	34	32	23	37	35	23	35	36	23	30	34	30	23	37	31	34							
Chauzu	36	36	24	33	23	33	32	33	36	33	23	33	23	33	34	33	36	33	17							
Billaut	37	37	28	17	34	17	34	17	34	17	37	17	17	17	33	17	35	21	32							

Ilustración A-8 ‘Rondeña’, matriz color-numérica

Almería																										
Pianista	Color ID	Posición	Número de compás																							
			1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
Syomin	1	1	2	2	2	2	2	2	2	2	6	1	2	2	1											
Querol	2	2	7	15	3	13	4	18	15	7	17	2	3	3	34											
Larrocha(v1)	3	3	4	8	7	3	15	11	4	29	13	8	15	29	2											
Muraro	4	4	8	12	8	5	7	7	7	13	2	12	21	17	8											
Larrocha(v2)	5	5	34	3	12	12	11	17	13	11	11	17	6	1	3											
Okada	6	6	17	7	14	21	3	21	6	15	37	18	8	8	4											
Kyriakou	7	7	15	29	15	8	34	1	34	17	8	7	4	13	20											
Unwin	8	8	12	4	21	15	17	12	28	18	22	14	14	11	29											
Hamelin	9	9	30	10	4	11	10	34	3	33	25	10	11	34	6											
Huidobro	10	10	11	34	5	16	8	33	12	10	18	11	5	12	15											
Heisser(2v)	11	11	18	17	34	7	16	10	29	34	24	20	12	21	12											
Ish-Hurwitz	12	12	22	11	17	29	13	3	22	31	4	3	7	33	18											
Baselga	13	13	35	21	16	34	6	19	17	6	28	29	29	28	17											
Larrocha(v3)	14	14	14	14	20	14	22	29	14	1	20	5	17	5	10											
Sánchez	15	15	20	16	11	19	12	28	5	3	31	24	20	19	30											
Pérez	16	16	13	13	10	1	14	31	10	8	7	31	18	15	7											
Block	17	17	37	28	19	4	29	16	20	16	19	15	34	10	11											
Díaz-Jerez	18	18	28	20	33	33	33	24	1	12	23	28	10	14	21											
Montiel	19	19	31	18	30	17	19	20	19	26	1	4	19	24	19											
Baytelman	20	20	3	30	26	10	18	4	16	19	10	22	1	31	13											
Hiseki (2v)	21	21	10	5	13	18	21	13	30	21	12	34	33	4	26											
Helffer	22	22	32	25	29	6	20	26	21	4	34	30	13	20	36											
Jones	23	23	23	1	28	32	37	6	11	22	36	37	22	7	37											
Job	24	24	26	32	18	31	1	32	8	5	16	32	30	36	31											
Pizarro	25	25	36	26	6	28	26	15	37	37	15	26	28	37	22											
Fukuma	26	26	1	19	22	20	31	8	26	24	14	6	25	32	28											
Pinzolas	27	27	5	37	31	24	27	5	33	20	9	13	26	18	16											
Orozco	28	28	29	23	9	25	30	25	31	30	29	16	31	16	14											
Requejo	29	29	25	33	37	26	5	37	25	14	26	36	37	30	25											
Díaz-Frénót	30	30	6	31	1	23	35	35	35	32	35	19	32	6	23											
González	31	31	9	22	27	30	28	22	18	9	3	21	36	26	5											
Peña	32	32	19	24	25	37	9	14	27	28	21	25	24	25	24											
Christian	33	33	27	6	35	22	25	27	9	25	30	23	16	35	33											
Ciccolini	34	34	21	27	32	35	24	23	24	23	5	9	9	22	35											
TorresPardo	35	35	24	9	36	9	36	9	23	36	33	33	23	27	27											
Chauzu	36	36	16	35	24	27	23	30	36	35	27	27	35	9	32											
Billaut	37	37	33	36	23	36	32	36	32	27	32	35	27	23	9											

Ilustración A-9 ‘Almería’, matriz color-numérica

Triana																										
Pianista	Color ID	Posición	Número de compás																							
			1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
Syomin	1	1	4	17	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	7								
Querol	2	2	2	7	17	17	17	7	1	7	7	17	17	20	17	17	7	20								
Larrocha(v1)	3	3	7	6	7	7	6	12	7	15	17	32	7	15	6	32	32	2								
Muraro	4	4	6	5	12	6	7	14	20	23	10	37	15	17	7	11	5	23								
Larrocha(v2)	5	5	14	2	14	15	13	6	23	13	5	7	9	6	5	5	10	32								
Okada	6	6	5	14	6	1	12	17	13	10	32	10	20	7	32	35	30	6								
Kyriakou	7	7	10	12	13	12	5	29	6	20	18	30	32	9	21	15	14	1								
Unwin	8	8	8	23	5	14	15	1	15	18	11	9	4	21	10	10	23	5								
Hamelin	9	9	17	8	25	5	18	15	12	6	34	35	12	8	15	14	3	27								
Huidobro	10	10	13	10	20	13	9	23	5	17	14	34	8	10	3	13	27	10								
Heisser(2v)	11	11	27	18	4	3	14	5	18	5	3	4	30	32	14	6	17	31								
Ish-Hurwitz	12	12	26	15	9	23	21	25	10	21	27	5	18	18	31	23	13	26								
Baselga	13	13	25	3	18	21	1	26	14	29	15	6	37	5	13	27	6	12								
Larrocha(v3)	14	14	15	32	15	4	25	13	19	14	4	31	16	3	18	3	8	21								
Sánchez	15	15	3	13	21	29	23	32	9	1	30	24	5	13	23	12	18	14								
Pérez	16	16	33	26	37	8	29	21	25	30	19	13	6	16	30	34	4	4								
Block	17	17	18	24	8	37	3	24	8	12	12	11	26	37	9	18	26	15								
Díaz-Jerez	18	18	12	27	33	18	19	37	21	32	6	15	10	14	28	30	1	17								
Montiel	19	19	16	21	29	20	27	27	26	27	35	3	11	19	16	16	16	3								
Baytelman	20	20	23	4	1	9	24	3	30	3	28	14	31	4	11	7	11	11								
Hiseki (2v)	21	21	35	30	3	26	8	18	32	4	26	12	29	26	35	26	36	18								
Helffer	22	22	11	11	32	10	4	30	4	19	20	26	22	28	12	28	31	35								
Jones	23	23	30	16	24	27	32	8	35	35	21	25	14	25	22	24	20	16								
Job	24	24	20	31	11	24	28	20	27	9	9	21	25	1	4	9	21	8								
Pizarro	25	25	32	28	27	19	26	9	3	25	37	22	13	29	36	37	19	19								
Fukuma	26	26	31	25	23	25	35	31	33	28	23	27	3	30	19	22	12	9								
Pinzolas	27	27	1	1	16	32	20	10	11	26	16	29	24	11	1	19	37	37								
Orozco	28	28	19	19	31	33	37	35	29	11	1	28	23	27	37	1	15	25								
Requejo	29	29	21	20	35	16	30	19	24	24	8	23	27	35	25	20	29	30								
Díaz-Frénot	30	30	24	35	10	31	10	33	28	33	24	20	1	33	20	21	34	13								
González	31	31	37	37	30	28	31	11	31	8	25	16	19	31	26	25	22	28								
Peña	32	32	22	22	26	35	11	4	36	16	13	18	36	23	27	36	9	36								
Christian	33	33	9	9	19	30	16	22	17	34	29	19	21	12	29	31	24	33								
Ciccolini	34	34	28	33	28	36	33	34	22	31	31	33	35	22	34	4	35	34								
TorresPardo	35	35	36	34	36	11	36	28	16	37	33	1	28	36	8	8	25	29								
Chauzu	36	36	34	36	22	22	22	36	37	36	36	8	33	24	24	33	33	22								
Billaut	37	37	29	29	34	34	34	16	34	22	22	36	34	34	33	29	28	24								

Ilustración A-10 'Triana', matriz color-numérica

Albaicín																										
Pianista	Color ID	Posición	Número de compás																							
			1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
Syomin	1	1	1	2	2	1	2	2	1	1	1	1	2	1	2	1	1	1	1	1						
Querol	2	2	2	1	1	2	1	1	2	2	2	2	1	2	1	2	2	2	2	2						
Larrocha(v1)	3	3	15	13	13	10	13	13	13	13	11	13	13	15	13	13	13	7	13	12						
Muraro	4	4	13	15	15	15	14	11	15	10	13	15	11	10	11	10	10	13	7	15						
Larrocha(v2)	5	5	11	11	24	11	11	10	10	11	30	10	12	10	13	12	15	24	11	24	10					
Okada	6	6	28	24	11	13	11	24	10	24	12	10	12	7	24	30	7	10	12	13						
Kyriakou	7	7	10	14	12	24	30	12	12	12	15	24	24	19	30	11	14	30	15	30						
Unwin	8	8	29	10	30	7	12	15	24	11	3	11	30	12	10	12	30	12	11	24						
Hamelin	9	9	12	12	3	12	15	30	3	14	7	7	15	11	7	29	15	24	10	7						
Huidobro	10	10	8	30	7	19	3	35	35	15	8	3	8	30	28	14	12	3	8	11						
Heisser(2v)	11	11	30	8	8	8	7	3	28	3	28	14	7	3	14	28	18	15	3	3						
Ish-Hurwitz	12	12	3	19	10	30	24	19	8	8	29	30	29	24	29	3	11	28	18	8						
Baselga	13	13	14	3	19	4	8	14	30	19	24	8	3	14	8	8	3	8	19	14						
Larrocha(v3)	14	14	7	7	29	28	19	8	7	7	30	29	28	8	15	24	4	29	34	19						
Sánchez	15	15	33	4	14	29	28	29	29	35	14	19	14	28	3	19	29	14	35	28						
Pérez	16	16	19	28	28	3	29	28	19	4	5	28	35	29	35	7	5	19	29	29						
Block	17	17	24	29	18	6	18	7	14	28	35	23	19	6	19	4	28	35	28	35						
Díaz-Jerez	18	18	25	18	35	31	35	5	20	5	4	4	20	4	4	18	8	4	4	6						
Montiel	19	19	4	21	31	14	4	4	4	18	17	18	31	23	17	35	19	17	30	9						
Baytelman	20	20	18	23	5	20	16	17	5	17	18	35	18	34	5	5	9	9	14	32						
Hiseki (2v)	21	21	5	31	25	35	6	23	18	29	31	17	5	32	18	9	20	5	5	4						
Helffer	22	22	35	9	4	17	5	9	31	20	32	5	26	20	9	6	17	23	31	23						
Jones	23	23	20	5	20	34	20	26	17	33	34	9	9	35	16	20	35	16	17	25						
Job	24	24	17	25	33	26	33	6	33	9	19	6	25	18	6	17	6	34	25	22						
Pizarro	25	25	16	16	17	18	17	25	9	16	16	31	6	17	31	34	32	6	26	17						
Fukuma	26	26	26	35	16	5	21	31	16	6	23	20	4	21	34	23	33	25	21	18						
Pinzolas	27	27	27	17	21	23	9	20	21	25	9	33	32	9	20	31	16	20	16	5						
Orozco	28	28	34	20	9	33	25	16	32	31	33	32	17	25	25	31	27	32	33							
Requejo	29	29	21	34	22	25	31	33	26	23	25	25	33	5	26	33	23	18	23	21						
Díaz-Frénót	30	30	23	26	23	16	26	18	6	32	20	34	34	16	21	32	34	31	9	31						
González	31	31	22	27	26	32	27	32	25	34	26	16	23	31	32	16	21	21	22	34						
Peña	32	32	32	34	27	32	21	34	26	21	27	16	27	27	26	25	26	27	20							
Christian	33	33	9	6	32	9	34	22	27	27	6	26	22	33	22	21	27	22	33	27						
Ciccolini	34	34	31	33	6	21	22	34	22	21	22	21	21	26	23	27	26	32	6	26						
TorresPardo	35	35	6	22	27	37	23	27	23	22	27	22	27	37	33	37	22	37	20	16						
Chauzu	36	36	36	37	37	22	37	37	37	37	36	37	37	22	37	22	37	33	37	37						
Billaut	37	37	37	36	36	36	36	36	36	36	37	36	36	36	36	36	36	36	36	36						

Ilustración A-11 'El Albaicín', matriz color-numérica

El Polo																										
Pianista	Color ID	Posición	Número de compás																							
			1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
Syomin	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	4	2	15	15	1	15	1	4	6	1	
Querol	2	2	33	33	33	23	4	6	4	32	4	4	20	4	23	15	23	15	2	6	6	9	6	31	23	6
Larrocha(v1)	3	3	16	3	4	4	33	23	23	23	20	32	13	32	13	23	1	34	1	10	3	10	10	6	9	15
Muraro	4	4	23	4	23	3	23	15	3	15	23	23	23	23	33	11	3	12	10	31	10	20	4	19	2	3
Larrocha(v2)	5	5	4	23	9	33	20	4	32	14	3	6	33	10	4	3	19	11	23	16	2	1	8	16	15	16
Okada	6	6	10	29	32	11	15	11	33	4	13	11	14	6	15	6	13	13	11	3	4	4	3	5	3	31
Kyriakou	7	7	19	10	14	14	9	33	13	10	19	15	28	3	9	10	16	6	34	19	14	16	26	15	1	10
Unwin	8	8	5	15	15	15	13	10	14	11	16	3	9	15	19	5	15	23	12	9	9	31	14	13	10	4
Hamelin	9	9	8	6	10	10	3	3	9	3	6	10	15	11	20	32	2	1	13	4	21	21	5	12	21	5
Huidobro	10	10	9	12	3	6	16	5	16	6	15	33	3	5	3	26	6	31	19	5	5	33	28	9	4	29
Heisser(2v)	11	11	14	16	26	5	32	14	20	2	9	14	19	20	16	14	5	5	7	12	31	6	15	3	28	2
Ish-Hurwitz	12	12	11	32	8	32	11	28	15	5	5	5	2	2	32	13	9	8	6	13	11	29	29	10	13	21
Baselga	13	13	3	11	13	2	10	26	26	33	26	16	5	26	2	4	31	16	31	21	25	11	16	23	11	14
Larrocha(v3)	14	14	28	5	5	16	14	32	19	31	33	31	32	19	10	29	12	9	9	14	23	14	21	21	31	8
Sánchez	15	15	14	11	29	5	2	5	19	32	9	8	13	6	2	14	4	3	33	15	3	2	11	5	9	9
Pérez	16	16	30	8	6	31	31	9	8	26	2	13	4	12	5	19	11	3	26	30	12	5	11	34	29	30
Block	17	17	13	21	29	21	19	13	10	12	8	8	16	31	12	20	24	17	29	8	16	12	13	1	8	12
Díaz-Jerez	18	18	32	31	16	12	8	29	6	29	31	2	26	14	26	12	21	14	4	34	30	8	23	20	25	27
Montiel	19	19	6	26	20	8	2	16	31	7	18	26	11	28	29	28	28	21	17	35	28	2	20	29	27	20
Baytelman	20	20	18	2	18	19	6	21	25	28	10	12	31	8	28	31	25	25	28	1	13	25	25	14	12	17
Hiseki (2v)	21	21	26	9	19	26	28	19	21	21	28	19	6	27	8	21	33	18	25	11	7	26	12	25	34	34
Helffer	22	22	31	20	12	9	26	31	12	27	11	25	24	33	11	9	8	28	21	25	33	32	22	32	18	37
Jones	23	23	29	19	2	30	25	12	2	8	29	27	21	9	21	27	26	27	35	2	22	28	31	26	14	11
Job	24	24	12	28	28	28	24	27	18	13	24	20	30	21	24	16	18	30	8	29	24	34	9	2	26	35
Pizarro	25	25	25	27	31	27	12	8	11	30	21	29	12	25	18	25	34	7	20	32	34	19	19	8	24	13
Fukuma	26	26	21	30	24	20	30	20	28	9	25	21	10	24	31	34	29	19	14	23	26	23	35	28	22	26
Pinzolas	27	27	2	13	30	13	21	30	24	16	30	28	25	16	37	24	27	24	16	20	19	27	30	33	7	23
Orozco	28	28	20	18	25	18	18	25	30	34	14	7	18	7	30	30	30	36	18	7	8	7	24	18	20	25
Requejo	29	29	37	7	21	7	29	7	27	37	27	30	29	30	27	8	32	10	5	26	32	30	27	22	19	19
Díaz-Frénót	30	30	24	25	27	25	27	18	22	25	12	34	27	34	14	7	10	29	22	18	29	13	33	17	33	32
González	31	31	34	37	7	37	37	37	37	20	37	24	22	29	25	22	37	22	37	28	20	37	34	35	32	18
Peña	32	32	27	34	37	24	7	34	29	18	35	37	7	39	34	18	7	35	24	27	35	17	32	7	16	7
Christian	33	33	22	24	22	34	22	24	7	24	34	18	37	35	35	37	20	33	27	22	27	22	7	27	30	24
Ciccolini	34	34	7	35	35	35	35	34	35	7	35	35	18	7	17	35	37	33	36	18	24	17	24	35	28	28
TorresPardo	35	35	35	22	34	17	34	17	35	17	22	17	34	17	22	33	22	20	36	24	17	18	18	36	37	22
Chauzu	36	36	17	17	17	22	17	22	17	22	17	22	17	22	17	35	17	26	30	17	37	35	36	30	17	36
Billaut	37	37	36	36	36	36	36	36	36	36	36	36	36	36	36	36	36	32	32	37	36	36	37	37	36	33

Ilustración A-12 'El polo', matriz color-numérica

Lavapiés																										
Pianista	Color ID	Posición	Número de compás																							
			1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
Syomin	1	1	7	1	7	9	3	9	6	9	3	1	6	12	25	25										
Querol	2	2	32	12	6	16	6	1	21	12	27	9	3	9	9	4										
Larrocha(v1)	3	3	25	20	15	8	7	12	3	19	9	12	25	7	17	23										
Muraro	4	4	27	9	13	6	4	16	25	18	21	23	21	18	21	33										
Larrocha(v2)	5	5	6	27	23	13	21	23	5	16	4	7	16	1	4	26										
Okada	6	6	3	6	1	7	2	19	8	23	7	4	9	25	7	18										
Kyriakou	7	7	21	4	3	11	25	7	9	27	12	25	5	4	27	5										
Unwin	8	8	37	3	35	4	27	4	7	4	8	19	27	19	28	2										
Hamelin	9	9	20	5	22	3	9	8	16	1	31	27	7	23	11	17										
Huidobro	10	10	8	8	2	21	12	28	14	13	25	8	1	16	23	9										
Heisser(2v)	11	11	36	37	36	12	8	18	4	7	6	21	8	27	37	14										
Ish-Hurwitz	12	12	5	15	27	5	26	25	27	8	5	18	36	6	20	3										
Baselga	13	13	17	36	8	23	28	27	36	14	2	6	4	8	3	8										
Larrocha(v3)	14	14	31	25	14	19	23	11	1	11	32	16	14	21	2	28										
Sánchez	15	15	13	29	5	25	1	35	30	28	30	26	30	24	31	21										
Pérez	16	16	1	16	20	2	10	36	31	21	11	11	11	26	26	31										
Block	17	17	22	26	11	27	17	20	23	26	28	35	2	3	19	34										
Díaz-Jerez	18	18	15	28	9	10	36	21	12	6	20	3	23	11	16	7										
Montiel	19	19	10	23	31	20	5	26	2	25	36	28	28	13	8	22										
Baytelman	20	20	26	13	28	28	22	22	28	20	14	36	22	28	1	10										
Hiseki (2v)	21	21	11	7	16	29	31	32	22	3	26	20	12	22	22	6										
Helffer	22	22	18	18	17	31	14	10	10	33	1	10	31	14	32	37										
Jones	23	23	28	21	10	35	13	5	26	5	17	34	35	34	12	19										
Job	24	24	19	19	34	37	16	6	20	22	16	13	18	5	34	12										
Pizarro	25	25	16	14	25	22	19	13	17	24	37	33	37	33	36	30										
Fukuma	26	26	24	30	4	1	18	3	35	35	23	5	10	31	13	24										
Pinzolas	27	27	2	11	12	30	15	30	37	32	22	32	17	32	5	1										
Orozco	28	28	4	10	29	24	32	33	19	10	18	17	26	20	10	16										
Requejo	29	29	9	31	21	14	11	14	34	37	15	31	19	36	14	27										
Díaz-Frénót	30	30	12	2	30	32	30	17	24	15	34	30	34	37	6	36										
González	31	31	35	17	19	15	35	29	13	36	10	24	24	10	30	20										
Peña	32	32	29	35	18	17	20	31	15	30	19	22	32	17	15	11										
Christian	33	33	30	24	32	26	37	34	18	31	13	14	13	30	18	15										
Ciccolini	34	34	23	22	24	36	24	24	32	34	35	37	20	2	24	13										
TorresPardo	35	35	14	32	37	34	34	2	11	17	33	29	15	35	33	32										
Chauzu	36	36	34	34	26	33	29	37	33	2	24	15	33	29	35	29										
Billaut	37	37	33	33	33	18	33	15	29	29	29	2	29	15	29	35										

Ilustración A-13 'Lavapiés', matriz color-numérica

Málaga																										
Pianista	Color ID	Posición	Número de compás																							
			1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
Syomin	1	1	17	23	9	9	22	3	9	24	17	22	4	9	17	24	34	6	17	11	23	1				
Querol	2	2	5	4	3	18	11	29	1	9	11	6	3	24	3	22	9	17	21	14	15	3				
Larrocha(v1)	3	3	22	25	1	3	12	24	17	3	9	11	19	2	4	19	22	22	11	22	3	17				
Muraro	4	4	3	15	17	17	5	22	6	1	4	5	1	3	25	9	6	23	15	24	1	2				
Larrocha(v2)	5	5	11	24	22	8	17	9	34	17	3	3	9	17	21	17	3	11	2	5	17	23				
Okada	6	6	1	3	24	1	4	20	5	18	2	9	10	5	5	23	11	3	19	10	5	19				
Kyriakou	7	7	33	22	5	24	2	4	3	4	5	1	23	25	26	3	23	34	8	29	24	10				
Unwin	8	8	21	9	19	2	3	11	10	6	6	4	20	15	22	1	31	28	12	21	2	21				
Hamelin	9	9	23	12	10	4	6	10	11	10	22	23	29	22	2	4	24	13	28	1	19	5				
Huidobro	10	10	7	2	7	10	26	12	22	2	34	17	31	1	28	13	5	36	26	9	4	9				
Heisser(2v)	11	11	19	6	12	6	9	23	12	5	1	18	8	11	16	11	16	15	10	2	7	14				
Ish-Hurwitz	12	12	26	16	6	11	1	2	18	15	10	12	21	28	9	21	4	10	24	4	22	26				
Baselga	13	13	6	17	20	7	25	15	26	11	26	29	24	10	34	14	18	5	7	17	12	22				
Larrocha(v3)	14	14	9	20	18	15	10	19	4	20	25	10	33	34	1	29	17	27	1	23	35	31				
Sánchez	15	15	12	19	2	23	7	16	36	19	24	15	14	21	27	18	21	25	22	3	30	30				
Pérez	16	16	10	33	33	25	8	17	21	34	36	2	28	18	30	28	1	1	5	19	29	7				
Block	17	17	27	11	27	21	21	25	33	8	27	19	18	16	10	10	12	14	4	31	16	24				
Díaz-Jerez	18	18	29	5	29	5	27	18	28	26	7	31	2	36	14	5	14	24	29	6	10	4				
Montiel	19	19	36	31	11	27	34	6	8	12	37	25	13	14	24	2	25	21	9	20	27	16				
Baytelman	20	20	37	1	35	19	33	8	14	7	29	24	17	12	18	6	20	8	36	7	8	6				
Hiseki (2v)	21	21	25	21	21	26	29	31	27	21	12	34	26	27	29	20	36	4	23	36	21	27				
Helffer	22	22	2	29	26	28	36	1	30	27	14	28	7	30	11	31	37	12	3	8	6	12				
Jones	23	23	4	8	28	30	28	21	35	23	21	21	27	26	15	8	15	26	14	27	9	28				
Job	24	24	30	26	8	35	15	5	7	25	31	20	37	23	7	15	26	2	32	26	20	11				
Pizarro	25	25	35	10	14	22	30	28	2	28	28	16	15	4	37	12	30	9	35	33	11	13				
Fukuma	26	26	15	7	23	36	37	27	24	14	8	26	12	8	20	7	10	7	37	30	26	25				
Pinzolas	27	27	16	14	4	16	23	7	29	13	20	7	35	6	8	34	19	37	6	12	28	8				
Orozco	28	28	8	37	30	31	18	36	20	30	18	14	22	20	12	36	8	18	33	32	31	15				
Requejo	29	29	24	27	34	33	14	33	15	36	33	27	30	31	35	26	27	20	20	18	14	34				
Díaz-Frénót	30	30	28	35	36	14	31	13	23	33	23	35	16	37	13	37	28	19	18	28	18	35				
González	31	31	20	28	15	37	35	14	37	29	15	8	34	19	19	27	7	29	16	25	25	36				
Peña	32	32	14	36	31	20	13	37	19	22	13	33	5	35	31	25	13	16	30	16	32	29				
Christian	33	33	32	13	37	12	19	26	16	35	30	30	25	13	23	30	32	30	34	37	36	20				
Ciccolini	34	34	34	30	16	13	24	34	31	31	16	36	6	7	6	16	33	31	27	13	33	37				
TorresPardo	35	35	18	18	25	34	32	35	25	37	35	13	11	29	33	32	2	33	25	15	13	18				
Chauzu	36	36	13	32	13	29	16	32	13	16	19	37	36	33	36	35	29	35	31	35	37	32				
Billaut	37	37	31	34	32	32	20	30	32	32	32	32	32	32	32	33	35	32	13	34	34	33				

Ilustración A-14 ‘Málaga’, matriz color-numérica

Jerez																										
Pianista	Color ID	Posición	Número de compás																							
			1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
Syomin	1	1	11	8	15	4	3	15	15	3	8	4														
Querol	2	2	32	3	4	3	8	4	11	15	3	8														
Larrocha(v1)	3	3	2	15	3	8	11	8	3	2	2	3														
Muraro	4	4	10	11	8	15	15	3	8	13	11	11														
Larrocha(v2)	5	5	15	2	11	11	2	11	2	4	13	2														
Okada	6	6	6	31	2	2	4	13	4	11	17	31														
Kyriakou	7	7	1	13	13	17	13	2	1	8	4	21														
Unwin	8	8	25	17	31	13	21	21	31	31	15	5														
Hamelin	9	9	8	10	17	9	10	19	21	17	5	15														
Huidobro	10	10	16	4	10	31	5	1	13	9	31	13														
Heisser(2v)	11	11	22	5	6	21	22	20	19	5	9	14														
Ish-Hurwitz	12	12	30	9	9	10	6	10	5	20	23	7														
Baselga	13	13	7	21	30	5	1	31	22	22	30	10														
Larrocha(v3)	14	14	14	14	5	22	9	14	6	12	25	23														
Sánchez	15	15	21	22	21	33	14	5	10	23	22	9														
Pérez	16	16	31	12	19	6	31	6	12	14	12	22														
Block	17	17	23	20	1	1	12	22	9	6	14	19														
Díaz-Jerez	18	18	35	30	22	14	36	7	18	18	6	1														
Montiel	19	19	4	19	12	18	26	30	14	1	10	17														
Baytelman	20	20	19	33	16	30	25	18	30	10	36	6														
Hiseki (2v)	21	21	3	1	20	12	19	9	20	19	21	30														
Helffer	22	22	17	25	36	19	23	25	17	30	20	26														
Jones	23	23	18	6	14	16	30	36	25	21	26	12														
Job	24	24	5	16	25	36	7	23	36	25	19	33														
Pizarro	25	25	26	26	23	25	16	27	23	32	18	25														
Fukuma	26	26	20	36	18	26	29	12	7	7	1	36														
Pinzolas	27	27	9	23	32	23	17	29	16	16	7	29														
Orozco	28	28	12	29	29	32	18	26	27	29	28	18														
Requejo	29	29	36	32	26	29	32	17	32	36	29	20														
Díaz-Frénot	30	30	37	18	7	27	20	16	29	26	16	16														
González	31	31	13	7	33	7	34	32	26	35	34	34														
Peña	32	32	29	28	28	20	27	28	28	27	32	27														
Christian	33	33	28	34	24	28	33	34	35	28	37	32														
Ciccolini	34	34	24	27	34	35	24	33	33	34	35	28														
TorresPardo	35	35	34	35	37	34	35	35	34	37	24	24														
Chauzu	36	36	27	24	27	24	28	24	24	33	27	35														
Billaut	37	37	33	37	35	37	37	37	37	24	33	37														

Ilustración A-15 'Jerez', matriz color-numérica

Eritaña																										
Pianista	Color ID	Posición	Número de compás																							
			1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
Syomin	1	1	27	27	1	1	4	1	1	17	1															
Querol	2	2	5	4	27	27	1	17	27	27	17															
Larrocha(v1)	3	3	4	24	17	17	17	18	17	9	9															
Muraro	4	4	14	5	5	24	18	4	4	18	13															
Larrocha(v2)	5	5	30	3	7	4	9	27	6	4	24															
Okada	6	6	23	7	24	13	5	9	24	6	11															
Kyriakou	7	7	16	17	3	5	7	7	3	5	6															
Unwin	8	8	9	14	14	23	27	5	30	13	4															
Hamelin	9	9	19	22	11	18	3	24	5	11	7															
Huidobro	10	10	10	9	36	14	24	23	22	36	18															
Heisser(2v)	11	11	1	36	18	15	16	10	9	22	27															
Ish-Hurwitz	12	12	22	16	21	7	22	22	16	3	26															
Baselga	13	13	33	18	9	33	13	20	15	2	5															
Larrocha(v3)	14	14	18	11	26	16	14	36	20	24	20															
Sánchez	15	15	36	31	15	3	30	3	13	21	2															
Pérez	16	16	11	30	2	9	28	11	8	7	12															
Block	17	17	28	8	31	8	6	31	2	14	19															
Díaz-Jerez	18	18	7	23	19	22	11	14	35	8	28															
Montiel	19	19	35	15	4	36	23	16	14	23	15															
Baytelman	20	20	24	26	6	21	10	35	28	34	3															
Hiseki (2v)	21	21	6	21	20	11	33	8	7	10	21															
Helffer	22	22	3	33	33	30	8	2	23	28	33															
Jones	23	23	37	10	13	26	20	26	11	12	25															
Job	24	24	13	35	28	20	26	30	10	26	8															
Pizarro	25	25	21	19	23	2	2	34	26	31	22															
Fukuma	26	26	20	6	10	32	25	15	36	15	16															
Pinzolas	27	27	31	29	35	29	12	19	31	16	37															
Orozco	28	28	17	28	8	19	36	6	18	33	34															
Requejo	29	29	8	2	25	10	34	21	19	30	29															
Díaz-Frénot	30	30	15	13	32	35	21	13	33	37	31															
González	31	31	32	12	16	6	19	12	21	25	14															
Peña	32	32	26	34	22	31	31	25	25	32	23															
Christian	33	33	29	32	30	28	35	33	34	1	36															
Ciccolini	34	34	12	20	37	25	15	29	12	19	10															
TorresPardo	35	35	2	1	29	12	29	28	37	20	35															
Chauzu	36	36	25	37	34	37	37	37	32	35	30															
Billaut	37	37	34	25	12	34	32	32	29	29	32															

Ilustración A-16 ‘Eritaña’, matriz color-numérica

ÍNDICES

TABLAS

TABLA 0-1 EL DOCUMENTO PRINCIPAL DE CADA PERIODO.....	36
TABLA 0-2 EJEMPLOS DE ENTRADAS DISCOGRÁFICAS.....	52
TABLA 0-3 PROPUESTA DE LOS CAMPOS PARA CATALOGAR UNA GRABACIÓN DE PIANO.....	56
TABLA 0-4 VIGENCIA DE LOS DERECHOS CONCERNIENTES A UNA GRABACIÓN EN LA UNIÓN EUROPEA	57
TABLA 0-5 INDICACIONES DE PROPIEDAD INTELECTUAL QUE SE PUEDEN ENCONTRAR EN UNA GRABACIÓN	58
TABLA 0-6 INFORMACIÓN OBTENIDA POR LA COMBINACIÓN DE FECHAS INCLUIDAS EN EL EMBALAJE	58
TABLA 0-7 GRABACIONES CON INFORMACIÓN COMPLETA	61
TABLA 0-8 LA DIVERSIDAD DE LOS DERECHOS DE PROPIEDAD.....	61
TABLA 0-9 TEMÁTICAS ABORDADAS EN RECOPIACIONES DE CARÁTULAS DE DISCOS.....	68
TABLA 1-1 LAS FUENTES DOCUMENTALES PRIMARIAS.....	98
TABLA 1-2 NÚMEROS DE CATÁLOGO SIMILARES DADOS POR KALFA A DOS VERSIONES.....	104
TABLA 1-3 FECHAS Y ORDEN EMPLEADO EN LAS DISCOGRAFÍAS DE REFERENCIA	116
TABLA 1-4 LA GRABACIÓN DE LEOPOLDO QUEROL DE <i>IBERIA</i> EN SOPORTE DE VINILO	117
TABLA 1-5 LA INTEGRAL EN LP DE LEOPOLDO QUEROL EN LOS CENTROS DE CONSERVACIÓN.....	119
TABLA 1-6 LA GRABACIÓN DE YVONNE LORIOD DE <i>IBERIA</i> EN LOS SOPORTES DE 33 RPM Y CD	122
TABLA 1-7 INFORMACIÓN SOBRE FECHAS DE LA REEDICIÓN EN CD DE <i>IBERIA</i> INTERPRETADA POR REQUEJO	123
TABLA 1-8 INFORMACIÓN SOBRE LAS FECHAS DE LAS EDICIONES ORIGINALES DE REQUEJO EN LA BNF	124
TABLA 1-9 RELACIÓN ENTRE LOS NÚMEROS DE CATÁLOGO EN LA VERSIÓN DE REQUEJO.....	124
TABLA 1-10 GRABACIONES CERCANAS AL REGISTRO DE AYBAR PRODUCIDAS POR EL MISMO SELLO	126
TABLA 1-11 OBRAS MAESTRAS DE LA MÚSICA ESPAÑOLA	130
TABLA 1-12 ALICIA DE LARROCHA, SERIE ‘OBRAS PARA PIANO’, HISPAVOX, DISCO DE 45 RPM ...	140
TABLA 1-13 CÓDIGO ISRC DE LA SEGUNDA GRABACIÓN INTEGRAL DE HISAKO HISEKI.....	149
TABLA 2-1 MARCAS DE PIANOS EMPLEADAS PARA LA GRABACIÓN INTEGRAL DE <i>IBERIA</i>	169
TABLA 2-2 REFERENCIA DE LOS AFINADORES DE PIANO	170
TABLA 2-3 GRABACIONES ORIGINALES EN FORMATO LP REEDITADAS EN CD.....	198
TABLA 2-4 INTEGRALES ORIGINALES EN VINILO AÚN NO REEDITADAS EN CD	198
TABLA 2-5 GRABACIONES ORIGINALES EN CD Y SACD: RELACIÓN DE PIANISTAS Y SELLOS DISCOGRÁFICOS.....	199
TABLA 2-6 ROLLOS DE PIANOLA ORDENADOS POR MARCA Y NÚMERO DE CATÁLOGO	201

TABLA 2-7 PIANISTAS CON VERSIONES PUBLICADAS ORIGINALMENTE EN DISCO DE 33 RPM	205
TABLA 2-8 VERSIONES ORIGINALMENTE PUBLICADAS EN CD.....	207
TABLA 2-9 PIANISTAS CON PRESENCIA EN VARIOS FORMATOS	209
TABLA 2-10 PRIMERA CATEGORÍA, SALAS DE CONCIERTO	213
TABLA 2-11 SEGUNDA CATEGORÍA, ESTUDIOS DE GRABACIÓN	214
TABLA 2-12 TERCER CATEGORÍA, RECINTO RELIGIOSO	215
TABLA 2-13 CUARTA CATEGORÍA, OTROS RECINTOS.....	215
TABLA 2-14 NÚMERO TOTAL DE PÁGINAS DE LOS FOLLETOS	219
TABLA 2-15 NOTAS ESCRITAS POR MUSICÓLOGOS	221
TABLA 2-16 NOTAS ESCRITAS POR CRÍTICOS.....	222
TABLA 2-17 GRABACIONES CON NOTAS DE VARIOS AUTORES.....	223
TABLA 2-18 AUTORES CUYO PERFIL NO ES CONOCIDO	223
TABLA 2-19 PIANISTAS AGRUPADOS POR EL NÚMERO DE IDIOMAS	224
TABLA 2-20 CRÉDITOS A LOS TRADUCTORES DE LAS NOTAS.....	225
TABLA 3-1 LAS NACIONALIDADES DEL GRUPO DE PIANISTAS	254
TABLA 3-2 PROCEDENCIA DE LOS PIANISTAS ESPAÑOLES QUE HAN GRABADO LA INTEGRAL	256
TABLA 3-3 REFERENCIAS BIOGRÁFICAS	261
TABLA 3-4 SEGUNDO GRUPO DE PIANISTAS Y SU AÑO DE NACIMIENTO	262
TABLA 3-5 FECHAS DE GRABACIÓN PROPORCIONADAS POR BAYTELMAN Y ROMERO.....	263
TABLA 3-6 LAS FECHAS PROPORCIONADAS POR JUSTO ROMERO EN CONTRAPOSICIÓN A OTRAS FUENTES	265
TABLA 3-7 GRUPO DE GRABACIONES NO CONTEMPLADAS POR LAS FUENTES DOCUMENTALES PRIMARIAS	266
TABLA 3-8 FECHAS DE GRABACIÓN DE ACUERDO CON LA INFORMACIÓN INCLUIDA EN FUENTE PRIMARIA	267
TABLA 3-9 GRABACIONES ORIGINALES SIN INFORMACIÓN ESPECÍFICA SOBRE LA FECHA DE GRABACIÓN	268
TABLA 3-10 GRUPO CON DATOS FALTANTES.....	269
TABLA 3-11 GRUPO DE PIANISTA CON DATOS COMPLETOS.....	270
TABLA 3-12 GRUPO DE PIANISTAS CON DATOS EXACTOS	270
TABLA 3-13 EDAD RESULTANTE REFERENTE A LA EDAD EN LA QUE REALIZÓ LA GRABACIÓN	271
TABLA 6-1 VALORES DE LA DURACIÓN TEMPORAL DE IBERIA SEGÚN EL CATÁLOGO DE JACINTO TORRES.....	465
TABLA 6-2 GRUPO DE CUARENTA Y CUATRO VERSIONES EN ORDEN ALFABÉTICO	467
TABLA 6-3 PIANISTAS QUE SE APROXIMAN A LAS DURACIONES SUGERIDAS POR TORRES	481
TABLA 6-4 EL VALOR DE MODA DE LAS PIEZAS DE LA INTEGRAL SEGÚN EL PROGRAMA INFORMÁTICO	482
TABLA 6-5 COINCIDENCIAS EN CADA PIEZA	483
TABLA 6-6 MEDIA DE LAS 44 VERSIONES POR PIEZA	484
TABLA 6-7 DURACIONES DE LAS 44 VERSIONES DE ‘EL POLO’	485
TABLA 6-8 DURACIONES DE LAS 44 VERSIONES DE ‘ALMERÍA’ Y LA POSICIÓN DE LA MEDIA GENERAL	485
TABLA 6-9 MEDIANA DE LAS 44 VERSIONES POR PIEZA.....	487
TABLA 6-10 VALORES DE DISPERSIÓN DEL GRUPO DE 44 VERSIONES	491
TABLA 6-11 LA DURACIÓN DE TORRES FRENTE A LOS VALORES DEL GRUPO DE PIANISTAS	492
TABLA 6-12 CONTRASTE DE VALORES REPRESENTATIVOS.....	493
TABLA 6-13 DURACIONES REPRESENTATIVAS DE ACUERDO AL ESTUDIO EFECTUADO	494
TABLA 6-14 MEDIA Y RANGO DE LA DURACIÓN TEMPORAL	495
TABLA 6-15 LA DURACIÓN TEMPORAL DE LA VERSIÓN SECUENCIADA POR YOGORE	504
TABLA 6-16 DURACIONES DE LOS PIANISTAS CERCANAS AL TIEMPO MIDI.....	508
TABLA 6-17 PIANISTAS DE MAYOR EDAD AL TIEMPO DE LA GRABACIÓN.....	518

TABLA 6-18 DURACIÓN TEMPORAL EN ‘EL ALBAICÍN’	519
TABLA 6-19 DURACIÓN TEMPORAL EN EL ‘CORPUS CHRISTI EN SEVILLA’	519
TABLA 6-20 LA DURACIÓN DE TORRA EN CONTRAPOSICIÓN A LA DURACIÓN MAYOR DE CADA PIEZA	521
TABLA 6-21 LAS DURACIONES DE HATTO Y HEISSER SEGÚN FARHAN.....	524
TABLA 6-22 DURACIONES TEMPORALES DE LA PRIMERA INTEGRAL DE ALICIA DE LARROCHA	528
TABLA 6-23 GRUPOS ORDENADOS DE ACUERDO CON LA DURACIÓN TOTAL.....	531
TABLA 7-1 GRABACIONES DE IBERIA DISPONIBLES EN LA BUCM	541
TABLA 7-2 GRUPO DE 38 VERSIONES ANALIZADAS EN EL CAPÍTULO 7	542
TABLA 7-3 INDICACIONES GENERALES DE TEMPO EN IBERIA DADAS POR ALBÉNIZ.....	543
TABLA 7-4 INDICACIONES METRONÓMICAS SUPLEMENTARIAS	543
TABLA 7-5 PULSOS POR MINUTOS DADOS POR EL PROGRAMA BPM DETECTOR PRO	545
TABLA 7-6 EQUIVALENCIAS DE ACUERDO CON LAS INDICACIÓN DE ALBÉNIZ	545
TABLA 7-7 MARCA METRONÓMICA: TEÓRICA VS. PRÁCTICA	552
TABLA 7-8 MARCA METRONÓMICA: ALBÉNIZ VS. MEDIDA CENTRAL	552
TABLA 7-9 INDICACIONES TEÓRICAS Y PRÁCTICAS PARA EL PRIMER CUADERNO	555
TABLA 7-10 VALORES ENCONTRADOS A PARTIR DEL ANÁLISIS DE LA GRABACIÓN DE GONZÁLEZ.....	555
TABLA 7-11 ‘EVOCACIÓN’, TABLA MAESTRA CONTENIENDO VALORES ESTADÍSTICOS	562
TABLA 7-12 VALOR DE LA MEDIANA DE LAS 38 VERSIONES DE ‘EVOCACIÓN’	563
TABLA 7-13 RANGO Y VALORES LÍMITE DE LA VELOCIDAD METRONÓMICA EN ‘EVOCACIÓN’	563
TABLA 7-14 PORCENTAJE DEL COEFICIENTE DE VARIACIÓN EN ‘EVOCACIÓN’	564
TABLA 7-15 ‘EL PUERTO’, VALORES DEL COEFICIENTE DE VARIACIÓN	568
TABLA 7-16 ‘CORPUS CHRISTI EN SEVILLA’, PUNTO A CONTRA PUNTO A’	570
TABLA 7-17 ‘CORPUS CHRISTI EN SEVILLA’, VALORES DE LOS COMPASES DE CUATRO VERSIONES	571
TABLA 7-18 ‘CORPUS CHRISTI EN SEVILLA’, VALORES ESTADÍSTICOS DEL COMIENZO DE LA VERSIÓN DE ARRAU	575
TABLA 7-19 ‘RONDEÑA’, CONTRASTE ENTRE LOS PUNTOS A Y A’	577
TABLA 7-20 ‘ALMERÍA’, VALORES DE TRES VERSIONES REPRESENTATIVAS	581
TABLA 7-21 ‘TRIANA’, DIFERENCIA ENTRE A Y A’	586
TABLA 7-22 ‘EL ALBAICÍN’, COMPARACIÓN DEL PRIMER MOTIVO.....	587
TABLA 7-23 ‘EL POLO’, PRIMERA COMPARACIÓN DE LOS PUNTOS DE REFERENCIA	589
TABLA 7-24 ‘EL POLO’, SEGUNDA COMPARACIÓN DE LOS PUNTOS DE REFERENCIA	589
TABLA 7-25 ‘LAVAPIÉS’, VALORES DE VERSIONES REPRESENTATIVAS	592
TABLA 7-26 ‘EL POLO’, VERSIONES REPRESENTATIVAS EN TRES CATEGORÍAS	596
TABLA 7-27 LA VERSIÓN DE SYOMIN FRENTE A LOS VALORES DE REFERENCIA	600
TABLA 7-28 ‘JEREZ’, VALORES ESTADÍSTICOS DE VERSIONES REPRESENTATIVAS	603
TABLA 7-29 ‘ERITAÑA’, COMPARACIÓN ENTRE COMPASES CLAVES DE GRABACIONES REPRESENTATIVAS.....	605
TABLA 7-30 VERSIONES CUYO PROMEDIO METRONÓMICO MÁS SE ACERCA A LA REFERENCIA DE CADA PIEZA	609
TABLA 7-31 GRUPO DE 37 VERSIONES TOMADAS EN CUENTA PARA LA VISIÓN GLOBAL.....	610
TABLA 7-32 MEDIANA DE CADA UNA DE LAS 37 VERSIONES EN LAS DOCE PIEZAS DE IBERIA	611
TABLA 7-33 ORDEN DE LOS PIANISTAS A PARTIR DEL EXTRACTO DE AUDIO	612
TABLA 7-34 ORDEN DE LOS PIANISTAS A PARTIR DE INFORMACIÓN DE REFERENCIA	613
TABLA 7-35 ÍNDICE IDENTIFICATIVO CON EQUIVALENCIAS DE COLORES	614
TABLA 7-36 COMPARACIÓN DEL ORDEN DE LOS PIANISTAS EN LOS ÍNDICES	615
TABLA 7-37 POSICIÓN DE CICCOLINI EN LAS MATRICES I Y II.....	616
TABLA 7-38 ‘EL PUERTO’, CICCOLINI, COMPARACIÓN DE LOS RESULTADOS DEL ANÁLISIS EFECTUADO	617
TABLA 7-39 POSICIÓN DE MONTIEL EN LAS MATRICES I Y II	619

TABLA 7-40 'EVOCACIÓN', ÍNDICE II MÁS MATRIZ 20X37.....	620
TABLA 7-41 'EVOCACIÓN', CONTORNOS DE MURARO, CICCOLINI Y JOB DENTRO DE LA MATRIZ ..	621
TABLA 7-42 'EVOCACIÓN', VALORES ESTADÍSTICOS DEL FRAGMENTO INICIAL DE LA VERSIÓN SECUENCIADA	625
TABLA 7-43 MEDIANA DEL GRUPO DE PIANISTAS Y DE LA VERSIÓN MIDI (COMPASES 1-20).....	626
TABLA 7-44 'EL PUERTO', VALORES ESTADÍSTICOS DEL FRAGMENTO INICIAL DE LA VERSIÓN SECUENCIADA	627
TABLA 7-45 'EL PUERTO', VALOR DE LA MEDIANA EN CADA VERSIÓN	628
TABLA 7-46 'EL PUERTO', VALORES ESTADÍSTICOS DEL FRAGMENTO INICIAL DEL ROLLO DE PIANOLA	632
TABLA 7-47 'CORPUS CHRISTI ', VALORES ESTADÍSTICOS DEL FRAGMENTO INICIAL DE LA VERSIÓN SECUENCIADA	635
TABLA 7-48 'CORPUS CHRISTI EN SEVILLA', MEDIANA DE CADA VERSIÓN	635
TABLA 7-49 LAS VERSIONES DE CHAUZU Y GONZÁLEZ FRENTE A LAS MARCAS DE REFERENCIA ..	637
TABLA 7-50 POSICIONES DE CHAUZU Y GONZÁLEZ EN LAS DOCE PIEZAS	637
TABLA 7-51 POSICIONES DE CHAUZU Y GONZÁLEZ EN LOS TRES ÍNDICES	638
TABLA 7-52 LA MEDIANA DE LA VERSIÓN DE URIBE DENTRO DEL GRUPO.....	641
TABLA 7-53 LA MEDIANA DE URIBE EN RELACIÓN CON LA MEDIANA GRUPAL.....	641
TABLA 7-54 LA MEDIANA DE LA VERSIÓN DE URIBE Y LAS MARCAS DE ALBÉNIZ.....	642
TABLA 7-55 'LAVAPIÉS', URIBE CONTRA SOLANO, DIFERENCIA METRONÓMICAS POR COMPÁS ...	643
TABLA 7-56 MEDIANA Y COEFICIENTE DE VARIACIÓN, FERNÁNDEZ FRENTE AL GRUPO.....	646
TABLA 7-57 PIEZAS DE LOS CUADERNOS 2, 3 Y 4, MÁS MUESTRA DE PIANISTAS Y MEDIANA GRUPAL	653
TABLA 7-58 PIEZAS DEL PRIMER CUADERNO, VALORES REPRESENTATIVOS Y MUESTRA DE PIANISTAS	653
TABLA C-1 REFERENCIA TEMPORALES DEL GRUPO DE PIANISTAS EN LAS 12 PIEZAS	665
TABLA C-2 LA GRABACIÓN SONORA DENTRO DEL CONTEXTO DE LOS ESTUDIOS DOCTORALES.....	669
TABLA A-1 EJEMPLO DE CITA DE UN ANUNCIO DE SUBASTA	682
TABLA A-2 ORDEN DE LAS FICHAS BIOGRÁFICAS EN EL APÉNDICE	768
TABLA A-3 ORDEN DEL ÚLTIMO GRUPO DE FICHAS.....	768
TABLA A-4 NÚMEROS DE CATÁLOGO DE LAS GRABACIONES REFERIDAS EN EL CAPÍTULO 6	832
TABLA A-5 DURACIÓN TEMPORAL EN SEGUNDOS DEL GRUPO DE 30 VERSIONES INTEGRALES	833
TABLA A-6 CAMPOS CAPTURADOS EN CADA UNA DE LAS FICHAS DE LAS GRABACIONES EN CD ...	835
TABLA A-7 PUNTOS DE REFERENCIA Y ÁMBITO ANALIZADO.....	883
TABLA A-8 'EVOCACIÓN', TABLA MAESTRA	884
TABLA A-9 'EL PUERTO', TABLA MAESTRA	885
TABLA A-10 'CORPUS CHRISTI EN SEVILLA', TABLA MAESTRA	886
TABLA A-11 'RONDEÑA', TABLA MAESTRA	887
TABLA A-12 'ALMERÍA', TABLA MAESTRA	888
TABLA A-13 'TRIANA', TABLA MAESTRA.....	889
TABLA A-14 'EL ALBAICÍN', TABLA MAESTRA	890
TABLA A-15 'EL POLO', TABLA MAESTRA.....	891
TABLA A-16 'LAVAPIÉS', TABLA MAESTRA	892
TABLA A-17 'MÁLAGA', TABLA MAESTRA	893
TABLA A-18 'JEREZ', TABLA MAESTRA	894
TABLA A-19 'ERITANA', TABLA MAESTRA.....	895

ILUSTRACIONES

ILUSTRACIÓN 0-1 STEPHEN MALINOWSKI, ALBÉNIZ: ASTURIAS, MAM PLAYER, CAPTURA DE PANTALLA DEL MINUTO 3'22	77
ILUSTRACIÓN 0-2 STEPHEN MALINOWSKI, BEETHOVEN: NOVENA SINFONÍA (2 MOV.), MAM PLAYER, CAPTURA DE PANTALLA DEL SEGUNDO 0'40	78

ILUSTRACIÓN 0-3 MARLOS NOBRE, <i>SONANCIAS III</i> [CS. 135-153], ENSEMBLE BARTOK (1994), ESPECTROGRAMA GENERADO CON EL ACOUSMOGRAPHE	79
ILUSTRACIÓN 0-4 ALBÉNIZ: 'JEREZ', ALICIA DE LARROCHA, 1958, ESPECTROGRAMA DE LOS CS. 1- 10, CON ANOTACIONES, GENERADO POR MEDIO DEL SONIC VISUALISER	79
ILUSTRACIÓN 1-1 MENSAJE QUE SE OBTIENE AL BUSCAR UN ANUNCIO ANTIGUO EN EBAY	101
ILUSTRACIÓN 1-2 ONDAS SONORAS DE LAS DOS VERSIONES CONTRASTADAS POR MALIK	111
ILUSTRACIÓN 1-3 KAREN LECHNER, BRILLIANT CLASSICS, SUPUESTA GRABACIÓN	114
ILUSTRACIÓN 1-4 RICARDO REQUEJO, BRILLIANT CLASSICS, REEDICIÓN EN CD	114
ILUSTRACIÓN 1-5 EXTRACTO DE LA CAPTURA DEL ANUNCIO EN AMAZON.FR CORRESPONDIENTE A LA GRABACIÓN DE KARIN LECHNER	115
ILUSTRACIÓN 1-6 LEOPOLDO QUEROL, DUCRETET THOMSON, LPG 8557	118
ILUSTRACIÓN 1-7 LEOPOLDO QUEROL, DUCRETET THOMSON, DTL 93022	118
ILUSTRACIÓN 1-8 DERECHOS DE LA REEDICIÓN DE QUEROL EN LA CONTRAPORTADA	121
ILUSTRACIÓN 1-9 DERECHOS DE LA REEDICIÓN DE QUEROL EN EL CD	121
ILUSTRACIÓN 1-10 INTEGRAL DE FRANCISCO AYBAR, ETIQUETA	127
ILUSTRACIÓN 1-11 CONTRAPORTADA, RÓTULOS REFERIDOS A LOS DERECHOS DE UNA EDICIÓN DE EMI	130
ILUSTRACIÓN 1-12 PRIMERA GRABACIÓN INTEGRAL DE IBERIA POR ALICIA DE LARROCHA CON DEPÓSITO LEGAL DE 1958, HISPAVOX HH 10-76/10-77	131
ILUSTRACIÓN 1-13 ALICIA DE LARROCHA, IBERIA, HH 10-89/10-90, DISCO DE 33 RPM, 1962, ESTÉREO	131
ILUSTRACIÓN 1-14 LARROCHA, HH 10-89 A, ETIQUETA DEL 1ER DISCO	132
ILUSTRACIÓN 1-15 ALICIA DE LARROCHA, IBERIA, COLUMBIA M2L 268, REEDICIÓN AMERICANA EN DISCO DE 33 RPM, MONO, 1960	133
ILUSTRACIÓN 1-16 LEYENDA INCLUIDA EN DOS DE LAS ETIQUETAS UTILIZADAS POR COLUMBIA PARA SU SERIE MASTERWORKS	134
ILUSTRACIÓN 1-17 ALICIA DE LARROCHA, IBERIA, EPIC BSC 158, REEDICIÓN AMERICANA EN DISCO DE 33 RPM, ESTÉREO, 1966	135
ILUSTRACIÓN 1-18 ALICIA DE LARROCHA, IBERIA, VEGA, VERSIÓN MONO	136
ILUSTRACIÓN 1-19 ALICIA DE LARROCHA, IBERIA, ERATO, VERSIÓN ESTÉREO	136
ILUSTRACIÓN 1-20 POSIBLE REEDICIÓN AMERICANA DE IBERIA POR LARROCHA	137
ILUSTRACIÓN 1-21 CAPTURA DE LA PÁGINA WEB QUE MUESTRA LA SUPUESTA PRIMERA GRABACIÓN DE IBERIA POR ALICIA DE LARROCHA	138
ILUSTRACIÓN 1-22 LARROCHA, HH 16-264, DISCO DE 45 RPM	139
ILUSTRACIÓN 1-23 CAPTURA DE LA VENTANA EMERGENTE AL MOMENTO DE GUARDAR LA IMAGEN DE LA GRABACIÓN DE LARROCHA	139
ILUSTRACIÓN 1-24 DETALLE DE LA IMAGEN DE ESA ENTRADA DE BLOG QUE MUESTRA EVIDENCIA DE MANIPULACIÓN	140
ILUSTRACIÓN 1-25 LARROCHA, MCA CLASSICS, REEDICIÓN, MCAD2-98248, OTRO REPERTORIO	141
ILUSTRACIÓN 1-26 INTEGRAL DE LARROCHA, 1973, ETIQUETA	145
ILUSTRACIÓN 1-27 INTEGRAL DE LEOPOLDO QUEROL, ETIQUETA	152
ILUSTRACIÓN 1-28 INTEGRAL DE JOSÉ ECHÁNIZ, ETIQUETA	152
ILUSTRACIÓN 1-29 INTEGRAL DE CLAUDE HELFFER, ETIQUETA	153
ILUSTRACIÓN 1-30 INTEGRAL DE ROSA SABATER, ETIQUETA	154
ILUSTRACIÓN 2-1 PIANO RÖNISCH DE ALBÉNIZ EN SU CASA DE BARCELONA	164
ILUSTRACIÓN 2-2 EL PIANO RÖNISCH EN EL MUSEO DE LA MÚSICA DE BARCELONA	164
ILUSTRACIÓN 2-3 PIANO VERTICAL, MUSEO ISAAC ALBÉNIZ, CAMPRODÓN	166
ILUSTRACIÓN 2-4 PIANO DE COLA BECHSTEIN, MUSEO ISAAC ALBÉNIZ	166
ILUSTRACIÓN 2-5 EDITORES MUSICALES	201
ILUSTRACIÓN 2-6 ARTESANOS PERFORANDO	201
ILUSTRACIÓN 2-7 FORMATOS DISPONIBLES DE LA VERSIÓN DE ARTUR PIZARRO	209

ILUSTRACIÓN 2-8 JOSÉ SEQUEIRA COSTA, SUPRAPHON, GRABACIÓN LP, ALBÉNIZ/RAVEL	233
ILUSTRACIÓN 3-1 MEDALLA “ISAAC ALBÉNIZ” ENTREGADA A HISAKO HISEKI	280
ILUSTRACIÓN 3-2 MEDALLA “ISAAC ALBÉNIZ” OTORGADA A GUSTAVO DÍAZ-JEREZ	280
ILUSTRACIÓN 4-1 PARTITURA DE IBERIA FRONTISPICIO DE ‘TRIANA’	288
ILUSTRACIÓN 4-2 DETALLE DEL 1ER GRABADO DE LAURA ALBÉNIZ	288
ILUSTRACIÓN 4-3 DETALLE DEL 2DO GRABADO DE LAURA ALBÉNIZ	289
ILUSTRACIÓN 4-4 PORTADA DE UNA PARTITURA DE ‘TRIANA’	289
ILUSTRACIÓN 4-5 ‘EL PUERTO’ ROLLO DE PIANOLA VICTORIA	290
ILUSTRACIÓN 4-6 TRIANA, PARTITURA	290
ILUSTRACIÓN 4-7 GONZALO SORIANO, ‘EVOCACIÓN’, DISCO DE 78 RPM	291
ILUSTRACIÓN 4-8 CLAUDIO ARRAU, IBERIA, CUADERNOS I Y II, DISCO DE 78 RPM	293
ILUSTRACIÓN 4-9 CLAUDIO ARRAU, IBERIA, CUADERNOS I Y II, DISCO DE 33 RPM	293
ILUSTRACIÓN 4-10 PILAR BAYONA, SELECCIÓN IBERIA, DISCO DE 45 RPM	294
ILUSTRACIÓN 4-11 PILAR BAYONA, SELECCIÓN IBERIA, DISCO DE 45 RPM	294
ILUSTRACIÓN 4-12 LEOPOLDO QUEROL, DUCRETET THOMSON, ÁLBUM LP	300
ILUSTRACIÓN 4-13 LEOPOLDO QUEROL, LONDON / DUCRETET THOMSON, ÁLBUM LP	300
ILUSTRACIÓN 4-14 LEOPOLDO QUEROL, INTEGRAL IBERIA, REEDICIÓN EN CD	302
ILUSTRACIÓN 4-15 ALICIA DE LARROCHA, HISPAVOX (CLASSICA), REEDICIÓN CD	302
ILUSTRACIÓN 4-16 HENRIETTE REMBRANDT, CASSIOPÉE, CD	303
ILUSTRACIÓN 4-17 ALICIA DE LARROCHA, HISPAVOX, ÁLBUM LP	304
ILUSTRACIÓN 4-18 ESTEBAN SÁNCHEZ, ÁLBUM LP CARÁTULA	305
ILUSTRACIÓN 4-19 ESTEBAN SÁNCHEZ, CAJA PROTECTORA DEL ÁLBUM	305
ILUSTRACIÓN 4-20 ESTEBAN SÁNCHEZ, CAJA PROTECTORA DEL ÁLBUM, VARIANTE	306
ILUSTRACIÓN 4-21 RETRATO DE ISAAC ALBÉNIZ, FOTOGRAFÍA	307
ILUSTRACIÓN 4-22 ALICIA DE LARROCHA, HISPAVOX, REEDICIÓN LP, MHS	307
ILUSTRACIÓN 4-23 RETRATO DE ISAAC ALBÉNIZ POR RAMÓN CASAS	307
ILUSTRACIÓN 4-24 ALICIA DE LARROCHA, REEDICIÓN DECCA	307
ILUSTRACIÓN 4-25 RENA KYRIAKOU, UNIQUE, VOX EDITION (REEDICIÓN CD)	308
ILUSTRACIÓN 4-26 ISAAC ALBÉNIZ AL PIANO CON SU HIJA LAURA	308
ILUSTRACIÓN 4-27 YUKINÉ UEHARA, ALBÉNIZ, OBRAS PARA PIANO, V.1	310
ILUSTRACIÓN 4-28 YUKINÉ UEHARA, ALBÉNIZ, OBRAS PARA PIANO, V.2	310
ILUSTRACIÓN 4-29 YUKINÉ UEHARA, ALBÉNIZ, OBRAS PARA PIANO, V.3	310
ILUSTRACIÓN 4-30 YUKINÉ UEHARA, ALBÉNIZ, OBRAS PARA PIANO, V.4	310
ILUSTRACIÓN 4-31 HISAKO HISEKI, 2ª GRABACIÓN EN CD	312
ILUSTRACIÓN 4-32 HISAKO HISEKI, 2ª GRABACIÓN EN CD, PROPUESTA DE DISEÑO	312
ILUSTRACIÓN 4-33 ALICIA DE LARROCHA, ED. ESPAÑOLA (1981) DE LA GRABACIÓN DECCA DE 1973	313
ILUSTRACIÓN 4-34 ROSA SABATER, IBERIA, DECCA LP	315
ILUSTRACIÓN 4-35 MICHEL BLOCK, EDICIÓN FRANCESA EN LP, EMI	316
ILUSTRACIÓN 4-36 MICHEL BLOCK, EDICIÓN ESPAÑOLA EN LP, EMI	316
ILUSTRACIÓN 4-37 FRANCISCO AYBAR, CARÁTULA DEL LP	317
ILUSTRACIÓN 4-38 FRANCISCO AYBAR, CONTRAPORTADA DEL LP	317
ILUSTRACIÓN 4-39 RICARDO REQUEJO, EDICIÓN ORIGINAL EN LP	318
ILUSTRACIÓN 4-40 RICARDO REQUEJO, REEDICIÓN EN CD	318
ILUSTRACIÓN 4-41 ALICIA DE LARROCHA, DECCA, GRABACIÓN DE 1986, LP	320
ILUSTRACIÓN 4-42 ALICIA DE LARROCHA, DECCA, 1986, SELLO LONDON, CD	320
ILUSTRACIÓN 4-43 ALICIA DE LARROCHA, DECCA (1986), REEDICIÓN EN CD, 2008	321
ILUSTRACIÓN 4-44 ALICIA DE LARROCHA, DECCA (1986), REEDICIÓN EN MP3	321
ILUSTRACIÓN 4-45 RAFAEL OROZCO, EDICIÓN ORIGINAL EN CD, PORTADA Y CONTRAPORTADA DEL FOLLETO	322
ILUSTRACIÓN 4-46 ROGER MURARO, EDICIÓN ORIGINAL EN CD	323

ILUSTRACIÓN 4-47 ROGER MURARO, REEDICIÓN EN CD	323
ILUSTRACIÓN 4-48 ROSA SABATER, REEDICIÓN EN CD	324
ILUSTRACIÓN 4-49 HISAKO HISEKI, 1ª GRABACIÓN, PRIMERA ED. EN CD	325
ILUSTRACIÓN 4-50 HISAKO HISEKI, 1ª GRABACIÓN, REEDICIÓN EN CD Y MP3	325
ILUSTRACIÓN 4-51 VALENTINA DÍAZ-FRÉNOT, CARÁTULA DEL CD	326
ILUSTRACIÓN 4-52 VALENTINA DÍAZ-FRÉNOT, FUNDA PROTECTORA DEL CD	326
ILUSTRACIÓN 4-53 KOTARO FUKUMA, PORTADA DE LA GRABACIÓN INTEGRAL	327
ILUSTRACIÓN 4-54 KOTARO FUKUMA, CONTRAPORTADA DEL SET	327
ILUSTRACIÓN 4-55 ETIQUETA MOVIBLE INCLUIDA EN LA GRABACIÓN DE FUKUMA KOTARO	328
ILUSTRACIÓN 4-56 BERNARD JOB, CARÁTULA DE LA GRABACIÓN	329
ILUSTRACIÓN 4-57 SALLY CHRISTIAN, CARÁTULA DEL CD	330
ILUSTRACIÓN 4-58 SALLY CHRISTIAN, UNA DE LAS CARAS DEL FOLIO	330
ILUSTRACIÓN 4-59 ARTUR PIZARRO, CARÁTULA DE LA GRABACIÓN	331
ILUSTRACIÓN 4-60 ALICIA DE LARROCHA, DENON ESSENTIALS, REEDICIÓN PARCIAL MP3	332
ILUSTRACIÓN 4-61 ALICIA DE LARROCHA, HISPAVOX, REEDICIÓN EMI CLASSICS	334
ILUSTRACIÓN 4-62 EDUARDO FERNÁNDEZ, GRABACIÓN EN CD	335
ILUSTRACIÓN 4-63 JOSÉ FALGARONA, VERSIÓN ORIGINAL EN LP	337
ILUSTRACIÓN 4-64 ALDO CICCOLINI, PRIMERA EDICIÓN EN LP	338
ILUSTRACIÓN 4-65 ALDO CICCOLINI, PRIMERA REEDICIÓN EN CD	338
ILUSTRACIÓN 4-66 ALICIA DE LARROCHA, GRABACIÓN DE 1973, EDICIÓN EN LP	340
ILUSTRACIÓN 4-67 ALICIA DE LARROCHA, LONDON, DISCO DE 33 RPM, 1973	341
ILUSTRACIÓN 4-68 ALICIA DE LARROCHA, LONDON, 1973, CONTRAPORTADA	341
ILUSTRACIÓN 4-69 ALICIA DE LARROCHA, LONDON, REEL TO REEL, 1973	341
ILUSTRACIÓN 4-70 ALICIA DE LARROCHA, DECCA, EDICIÓN DISTRIBUIDA EN JAPÓN	341
ILUSTRACIÓN 4-71 BLANCA URIBE, PRIMERA EDICIÓN ESPAÑOLA EN LP	342
ILUSTRACIÓN 4-72 EDUARD SEMIN, MELODIYA, DISCO DE 33 RPM, 1990	343
ILUSTRACIÓN 4-73 ALICIA DE LARROCHA, DECCA, REEDICIÓN EN LP, 1982	343
ILUSTRACIÓN 4-74 ESTEBAN SÁNCHEZ, PRIMERA REEDICIÓN EN CD	344
ILUSTRACIÓN 4-75 JOSÉ MARÍA PINZOLAS, DG, EDICIÓN ORIGINAL EN CD	345
ILUSTRACIÓN 4-76 JOSÉ MARÍA PINZOLAS, DG, REEDICIÓN EN CD	345
ILUSTRACIÓN 4-77 GUILLERMO GONZÁLEZ, GRABACIÓN NAXOS CD	346
ILUSTRACIÓN 4-78 HIROMI OKADA, PORTADA CON ETIQUETA AÑADIDA	347
ILUSTRACIÓN 4-79 HIROMI OKADA, CONTRAPORTADA	347
ILUSTRACIÓN 4-80 MIGUEL BASELGA, VOLUMEN 1 CD	348
ILUSTRACIÓN 4-81 MIGUEL BASELGA, VOLUMEN 2 CD	348
ILUSTRACIÓN 4-82 MARC-ANDRÉ HAMELIN, HYPERION GRABACIÓN CD	350
ILUSTRACIÓN 4-83 MARTIN JONES, REEDICIÓN EN CD	350
ILUSTRACIÓN 4-84 ALICIA DE LARROCHA, HISPAVOX, REEDICIÓN LP	351
ILUSTRACIÓN 4-85 JOHN WILLIAMS, TRANSCRIPCIÓN PARA GUITARRA	351
ILUSTRACIÓN 4-86 ALICIA DE LARROCHA, ERATO, REEDICIÓN LP, VOL. 1	352
ILUSTRACIÓN 4-87 ALICIA DE LARROCHA, ERATO, REEDICIÓN LP	352
ILUSTRACIÓN 4-88 ALICIA DE LARROCHA, ERATO, REEDICIÓN LP	352
ILUSTRACIÓN 4-89 ALICIA DE LARROCHA, , EPIC, REEDICIÓN LP	352
ILUSTRACIÓN 4-90 ALICIA DE LARROCHA, DECCA, REEDICIÓN EN CD	354
ILUSTRACIÓN 4-91 ALICIA DE LARROCHA, HISPAVOX, EMI, REEDICIÓN EN CD	355
ILUSTRACIÓN 4-92 ALICIA DE LARROCHA, HISPAVOX, EMI, OTRA REEDICIÓN EN CD	355
ILUSTRACIÓN 4-93 EDUARD SYOMIN, MELODIYA, REEDICIÓN EN CD	356
ILUSTRACIÓN 4-94 EDUARD SYOMIN, MELODIYA, REEDICIÓN CD, EXPORTACIÓN	356
ILUSTRACIÓN 4-95 MARISA MONTIEL, AUTOR GRABACIÓN CD	358
ILUSTRACIÓN 4-96 ALICIA DE LARROCHA, DECCA, REEDICIÓN EN CD	358

ILUSTRACIÓN 4-97 MICHEL BLOCK, CONNOISSEUR SOCIETY REEDICIÓN EN LP	359
ILUSTRACIÓN 4-98 ELSA PUPPULO, ARGENTINA, INTEGRAL EN LP	360
ILUSTRACIÓN 4-99 JOYCE HATTO, CONCERT ARTIST, INTEGRAL EN CD	361
ILUSTRACIÓN 4-100 ARGERICH/BARENBOIM, ALBÉNIZ/ARBÓS IBERIA, LP	362
ILUSTRACIÓN 4-101 ARGERICH/BARENBOIM, ALBÉNIZ IBERIA, REEDICIÓN CD	362
ILUSTRACIÓN 4-102 ÁNGEL SOLANO, VERSIÓN INTEGRAL EN CD	363
ILUSTRACIÓN 4-103 YORAM ISH-HURWITZ, IBERIA VOL. 1, DIGIPACK, IMAGEN 3	364
ILUSTRACIÓN 4-104 YORAM ISH-HURWITZ, IBERIA VOL. 1, FOLLETO, IMAGEN 8	364
ILUSTRACIÓN 4-105 YORAM ISH-HURWITZ, IBERIA VOL. 2, FOLLETO, IMAGEN 3	365
ILUSTRACIÓN 4-106 YORAM ISH-HURWITZ, IBERIA VOL. 2, DIGIPACK, IMAGEN 3	365
ILUSTRACIÓN 5-1 ALICIA DE LARROCHA, VEGA, EDICIÓN FRANCESA EN LP	368
ILUSTRACIÓN 5-2 JOSÉ FALGARONA, PATHE VOX, EDICIÓN PARCIAL EN LP	368
ILUSTRACIÓN 5-3 ESTEBAN SÁNCHEZ, ENSAYO, REEDICIÓN EN LP	370
ILUSTRACIÓN 5-4 ESTEBAN SÁNCHEZ, BRILLIANT CLASSICS, REEDICIÓN EN CD	370
ILUSTRACIÓN 5-5 CLAUDE HELFFER, LE CLUB FRANÇAIS DU DISQUE, ED. ORIGINAL	371
ILUSTRACIÓN 5-6 CLAUDE HELFFER, ACCORD, REEDICIÓN EN CD	371
ILUSTRACIÓN 5-7 EDUARD SEMIN, MELODIYA, PROPUESTA DE CARÁTULA	372
ILUSTRACIÓN 5-8 RENA KYRIAKOU, MEMBRAN, REEDICIÓN EN CD	373
ILUSTRACIÓN 5-9 RENA KYRIAKOU, MEMBRAN, REED. CD, EXPORTACIÓN	373
ILUSTRACIÓN 5-10 HERVÉ BILLAUT, LYRINX, EDICIÓN EN SACD	374
ILUSTRACIÓN 5-11 MICHEL BLOCK, EMI MUSIC FRANCE, 1ª REEDICIÓN EN CD	375
ILUSTRACIÓN 5-12 MICHEL BLOCK, EMI MUSIC FRANCE, 2ª REEDICIÓN EN CD	375
ILUSTRACIÓN 5-13 LUIS FERNANDO PÉREZ, VERSO, EDICIÓN EN CD	376
ILUSTRACIÓN 5-14 MYRIAM FLÓREZ Y SU OBRA 'IMPRESIONES SOBRE IBERIA'	376
ILUSTRACIÓN 5-15 MIGUEL BASELGA, X5 MUSIC GROUP, REEDICIÓN EN MP3	378
ILUSTRACIÓN 5-16 BLANCA URIBE, DOBLON, IBERIA VOL. 1, REEDICIÓN EN LP	381
ILUSTRACIÓN 5-17 BLANCA URIBE, ORION, IBERIA 2, REEDICIÓN EN CD	381
ILUSTRACIÓN 5-18 ÁNGEL SOLANO, ALFA DELTA, VERSIÓN PARCIAL EN CD	382
ILUSTRACIÓN 5-19 JOSÉ ECHÁNIZ, WESTMINSTER, ÁLBUM LP	383
ILUSTRACIÓN 5-20 RETRATO DE ANTONIO EL BAILARÍN	383
ILUSTRACIÓN 5-21 ALICIA DE LARROCHA, HISPAVOX, ÁLBUM LP (DL 1958)	386
ILUSTRACIÓN 5-22 FOTOGRAFÍA, POSE EN TRAJE DE FIESTA	388
ILUSTRACIÓN 5-23 FOTOGRAFÍA, DOMA CLÁSICA	388
ILUSTRACIÓN 5-24 DIEGO VELÁZQUEZ, "RETRATO ECUESTRE DE FELIPE IV"	389
ILUSTRACIÓN 5-25 DIEGO VELÁZQUEZ, "LA REINA ISABEL DE BORBÓN A CABALLO"	389
ILUSTRACIÓN 5-26 ALICIA DE LARROCHA, COLUMBIA (MASTERWORKS), REEDICIÓN EN LP DE HISPAVOX	389
ILUSTRACIÓN 5-27 ROSA SABATER, REEDICIÓN EN LP (VOL. 1)	390
ILUSTRACIÓN 5-28 ROSA SABATER, REEDICIÓN EN LP (VOL. 2)	390
ILUSTRACIÓN 5-29 ENRIC TORRA, SUITE IBERIA (VOL. 1)	392
ILUSTRACIÓN 5-30 ENRIC TORRA, SUITE IBERIA (VOL. 2)	392
ILUSTRACIÓN 5-31 POLA BAYTELMAN, ÉLAN RECORDINGS, INTEGRAL EN CD	394
ILUSTRACIÓN 5-32 SERGIO PEÑA, ORCHARD, INTEGRAL EN CD	395
ILUSTRACIÓN 5-33 JEAN-FRANÇOIS HEISSER, 2ª VERSIÓN, LIBRETO IMAGEN 7	396
ILUSTRACIÓN 5-34 JEAN-FRANÇOIS HEISSER, 2ª VERSIÓN, LIBRETO IMAGEN 6	396
ILUSTRACIÓN 5-35 JEAN-FRANÇOIS HEISSER, 2ª VERSION, CARATULA	397
ILUSTRACIÓN 5-36 JEAN-FRANÇOIS HEISSER, 2ª VERSIÓN, LIBRETO IMAGEN 17	397
ILUSTRACIÓN 5-37 YORAM ISH-HURWITZ, IBERIA VOL. 2, CARÁTULA	398
ILUSTRACIÓN 5-38 YORAM ISH-HURWITZ, IBERIA VOL. 2, DIGIPACK CARAS 2 Y 6	399
ILUSTRACIÓN 5-39 FRANCISCO DE GOYA, "EL QUITASOL"	401

ILUSTRACIÓN §-40 YVONNE LORIOD, VEGA, EDICIÓN ORIGINAL EN LP	401
ILUSTRACIÓN §-41 PALACIO REAL DE EL PARDO, SALA DE COMER DEL PRÍNCIPE, PARED ESTE....	402
ILUSTRACIÓN §-42 YVONNE LORIOD, ADÈS, REEDICIÓN PARCIAL EN CD	403
ILUSTRACIÓN §-43 RENA KYRIAKOU, VOX, EDICIÓN EN LP	404
ILUSTRACIÓN §-44 RENA KYRIAKOU, WARNER-PIONEER, REED. JAPONESA LP	404
ILUSTRACIÓN §-45 ALICIA DE LARROCHA, TURNABOUT, REEDICIÓN EN LP	406
ILUSTRACIÓN §-46 FRANCISCO DE GOYA, “EL OTOÑO”	407
ILUSTRACIÓN §-47 CLAUDE HELFFER, MARFER, REEDICIÓN EN LP	407
ILUSTRACIÓN §-48 PALACIO REAL DE EL PARDO, PIEZA DE CONVERSACIÓN DEL REY CARLOS III, PARED SUR.....	408
ILUSTRACIÓN §-49 JOSÉ TORDESILLAS, PHILIPS, GRABACIÓN PARCIAL EN LP	409
ILUSTRACIÓN §-50 JOSÉ MARÍA PINZOLAS, DG, “MÚSICA DESDE EL MUSEO DEL PRADO”	410
ILUSTRACIÓN §-51 JOSÉ MARÍA PINZOLAS, DG, REEDICIÓN EN CD	411
ILUSTRACIÓN §-52 PALACIO REAL DE EL PARDO, DORMITORIO DE LOS PRÍNCIPES, PARED OESTE	412
ILUSTRACIÓN §-53 BLANCA URIBE, REEDICIÓN EN CD	412
ILUSTRACIÓN §-54 FRANCISCO DE GOYA, “EL CACHARRERO”	412
ILUSTRACIÓN §-55 HENRI REGNAULT, “LA COMTESSE DE BARCK”	414
ILUSTRACIÓN §-56 ALDO CICCOLINI, SERAPHIM, REEDICIÓN EN LP	414
ILUSTRACIÓN §-57 ALDO CICCOLINI, CARA INTERIOR DEL ÁLBUM LP	415
ILUSTRACIÓN §-58 ROMERO DE TORRES, “LA SIESTA”	417
ILUSTRACIÓN §-59 RAFAEL OROZCO, AUDIVIS, REEDICIÓN EN CD	417
ILUSTRACIÓN §-60 IGNACIO ZULOAGA, “DESNUDO DEL PAPAGAYO”	419
ILUSTRACIÓN §-61 JEAN-FRANÇOIS HEISSER, 1ª GRABACION INTEGRAL	419
ILUSTRACIÓN §-62 ANUNCIO CON LA VENUS DE LUCAS CRANACH EL VIEJO	420
ILUSTRACIÓN §-63 SOTHEBY’S SUBASTA, BALDOMERO GILI, “LA FLOR DE LA MASIA”	424
ILUSTRACIÓN §-64 MARTIN JONES, NIMBUS, ÁLBUM EN CD	424
ILUSTRACIÓN §-65 GUSTAVO DÍAZ-JEREZ, SEDEMI, VERSIÓN INTEGRAL EN CD	425
ILUSTRACIÓN §-66 OLIVIER CHAUZU, CALLIOPE, VERSIÓN INTEGRAL EN CD	427
ILUSTRACIÓN §-67 ALFREDO BOTO, PORTADA INICIAL	427
ILUSTRACIÓN §-68 JOSÉ TORDESILLAS, VERSIÓN PARCIAL EN LP	428
ILUSTRACIÓN §-69 YORAM ISH-HURWITZ, IBERIA VOL. 1, CARÁTULA	432
ILUSTRACIÓN §-70 YORAM ISH-HURWITZ, IBERIA VOL. 1, DIGIPACK, IMAGEN 5	432
ILUSTRACIÓN §-71 YORAM ISH-HURWITZ, IBERIA VOL. 1, FOLLETO, IMAGEN 2	433
ILUSTRACIÓN §-72 YORAM ISH-HURWITZ, IBERIA VOL. 1, DIGIPACK, IMAGEN 6	433
ILUSTRACIÓN §-73 ALICIA DE LARROCHA, HISPAVOX-REEDICIÓN EN CD (JAPÓN)	436
ILUSTRACIÓN §-74 ÁNGEL HUIDOBRO, SEVERAL RECORDS, VERSIÓN EN CD	438
ILUSTRACIÓN §-75 PINTURA RUPESTRE, CUEVA DE ALTAMIRA	438
ILUSTRACIÓN §-76 ISAAC ALBÉNIZ TOCANDO AL PIANO, FOTOGRAFÍA	439
ILUSTRACIÓN §-77 MANUSCRITO DE ‘LAVAPIÉS’, EXTRACTO	439
ILUSTRACIÓN §-78 ROSA TORRES-PARDO, GLOSSA MUSIC, EDICIÓN EN CD	442
ILUSTRACIÓN §-79 ROSA TORRES-PARDO, CARA 6 DEL DIGIPACK	442
ILUSTRACIÓN §-80 ALDO CICCOLINI, EMI, REEDICIÓN EN CD	444
ILUSTRACIÓN §-81 FRANCISCO GUERRERO, GLOSSA MUSIC, PORTADA	445
ILUSTRACIÓN §-82 FRANCISCO GUERRERO, GLOSSA MUSIC, CARÁTULA DEL LIBRETO	445
ILUSTRACIÓN §-83 MOLINOS, CONSUEGRA, CASTILLA LA MANCHA	448
ILUSTRACIÓN §-84 CAROLYN BROSS, GRUPO DE MOLINOS EN COLINA	448
ILUSTRACIÓN §-85 NICHOLAS UNWIN, CHANDOS, INTEGRAL EN CD	449
ILUSTRACIÓN §-86 GUSTAV DORE, <i>DON CHISCIOTTE DELLA MANCHA</i>	451
ILUSTRACIÓN §-87 FABIO SASSO, DON QUIJOTE	451
ILUSTRACIÓN §-88 RICARDO REQUEJO, BRILLIANT CLASSICS, REEDICIÓN EN CD	453

ILUSTRACIÓN β-89 CONJUNTO DE MOLINOS DE VIENTO EN CAMPO DE CRIPTANA	453
ILUSTRACIÓN β-1 JOSÉ ECHÁNIZ, WESTMINSTER, EXTRACTO DE LA PRIMERA PÁGINA DEL FOLLETO	469
ILUSTRACIÓN β-2 JOSÉ ECHÁNIZ, WESTMINSTER, ETIQUETA DEL DISCO LP	469
ILUSTRACIÓN β-3 INICIO DE LA SECUENCIA DE ‘TRIANA’ REALIZADA POR YOGORE	506
ILUSTRACIÓN β-4 ‘TRIANA’, MAM PLAYER, COMPASES INICIALES	506
ILUSTRACIÓN β-5 CUARTA CARA DEL ÁLBUM LP CORRESPONDIENTE AL REGISTRO DE QUEROL	527
ILUSTRACIÓN γ-1 INICIO DE LA SECUENCIA DE ‘EVOCACIÓN’ REALIZADA POR YOGORE	625
ILUSTRACIÓN γ-2 INICIO DE LA SECUENCIA MIDI DE ‘EL PUERTO’ REALIZADA POR YOGORE	627
ILUSTRACIÓN γ-3 ‘EL PUERTO’, ROLLO DE PIANOLA DE LA MARCA VICTORIA	629
ILUSTRACIÓN γ-4 ‘EL PUERTO’, COLOCACIÓN DE INICIO Y FINAL DE NOTAS (CS. 12-14 APROX.)	631
ILUSTRACIÓN γ-5 ‘EL PUERTO’, FUNCIÓN “ZOOM IN” PARA MARCAR LAS CADENAS DE NOTAS	631
ILUSTRACIÓN γ-6 INICIO DE LA SECUENCIA MIDI DE ‘EL CORPUS CHRISTI EN SEVILLA’ REALIZADA POR YOGORE	634
ILUSTRACIÓN A-1 CONCIERTO DE BLANCA URIBE ANUNCIADO EN FACEBOOK	795
ILUSTRACIÓN A-2 NUEVAS FORMAS DE INTERACCIÓN CON JÓVENES MÚSICOS, CAPTURA DE FACEBOOK SOBRE ENTREVISTA DIGITAL A EDUARDO FERNÁNDEZ	824
ILUSTRACIÓN A-3 TWITTER OFICIAL DE EDUARDO FERNÁNDEZ, ENTRADA SOBRE CONCIERTO	824
ILUSTRACIÓN A-4 PRESENCIA DE UEHARA EN LA RED, TWITTER	830
ILUSTRACIÓN A-5 ‘EVOCACIÓN’, MATRIZ COLOR-NUMÉRICA	899
ILUSTRACIÓN A-6 ‘EL PUERTO’, MATRIZ COLOR-NUMÉRICA	901
ILUSTRACIÓN A-7 ‘CORPUS CHRISTI EN SEVILLA’, MATRIZ COLOR-NUMÉRICA	903
ILUSTRACIÓN A-8 ‘RONDEÑA’, MATRIZ COLOR-NUMÉRICA	905
ILUSTRACIÓN A-9 ‘ALMERÍA’, MATRIZ COLOR-NUMÉRICA	907
ILUSTRACIÓN A-10 ‘TRIANA’, MATRIZ COLOR-NUMÉRICA	909
ILUSTRACIÓN A-11 ‘EL ALBAICÍN’, MATRIZ COLOR-NUMÉRICA	911
ILUSTRACIÓN A-12 ‘EL POLO’, MATRIZ COLOR-NUMÉRICA	913
ILUSTRACIÓN A-13 ‘LAVAPIÉS’, MATRIZ COLOR-NUMÉRICA	915
ILUSTRACIÓN A-14 ‘MÁLAGA’, MATRIZ COLOR-NUMÉRICA	917
ILUSTRACIÓN A-15 ‘JEREZ’, MATRIZ COLOR-NUMÉRICA	919
ILUSTRACIÓN A-16 ‘ERITANA’, MATRIZ COLOR-NUMÉRICA	921

GRÁFICAS

GRÁFICA β-1 LA PRODUCCIÓN DE GRABACIONES INTEGRALES POR AÑO	161
GRÁFICA β-1 CONTORNO METRONÓMICO DE LA TERCERA IMPROVISACIÓN DE ALBÉNIZ	245
GRÁFICA β-2 NÚMERO DE GRABACIONES INTEGRALES POR PAÍS	254
GRÁFICA β-3 GRUPO DE PIANISTAS Y LA EDAD TEÓRICA A LA QUE GRABARON IBERIA	272
GRÁFICA β-1 LA DURACIÓN TEMPORAL TOTAL DE IBERIA DE CADA UNA DE LAS 44 VERSIONES	479
GRÁFICA β-2 LA DURACIÓN TEMPORAL DE LAS PIEZAS DE IBERIA (44 VERSIONES)	479
GRÁFICA β-3 TRIADAS DE PIANISTAS QUE CONCUERDAN EN CADA PIEZA	483
GRÁFICA β-4 DIFERENCIA ENTRE LA MEDIA Y LA MEDIANA	488
GRÁFICA β-5 DIFERENCIA EXACTA ENTRE LA MEDIA Y LA MEDIANA	489
GRÁFICA β-6 LA DURACIÓN DE REFERENCIA EN EL CONTEXTO DE LA DURACIÓN EXPERIMENTAL REAL	492
GRÁFICA β-7 LA MEDIA CON RELACIÓN AL RANGO DE LA DURACIÓN TEMPORAL EN CADA PIEZA	495
GRÁFICA β-8 DESVIACIÓN ESTÁNDAR DE CADA UNA DE LAS PIEZAS DE LA INTEGRAL	498
GRÁFICA β-9 COEFICIENTE DE VARIACIÓN DE CADA UNA DE LAS PIEZAS	499
GRÁFICA β-10 CORRELACIÓN ENTRE LA MEDIA Y EL COEFICIENTE DE VARIACIÓN	500
GRÁFICA β-11 LÍMITES TEMPORALES Y DURACIÓN MIDI DE LAS PIEZAS DE IBERIA	507
GRÁFICA β-12 DURACIONES TEMPORALES: MEDIANA, MIDI, MÍNIMA Y MÁXIMA	508
GRÁFICA β-13 PIEZAS CON DURACIONES SUPERIORES A LA DURACIÓN MIDI	510

GRÁFICA 6-14 PIEZAS CON DURACIONES MENORES A LA TEÓRICA.....	511
GRÁFICA 6-15 ‘EL PUERTO’, UN CASO ESPECIAL CON RESPECTO A LA SUPUESTA DURACIÓN TEÓRICA	512
GRÁFICA 6-16 LAS DURACIONES DE TRES GRABACIONES INTEGRALES REALIZADAS POR ALICIA DE LARROCHA	516
GRÁFICA 6-17 EL RANGO DE LA DISPERSIÓN TEMPORAL DE LAS PIEZAS EN ORDEN CRECIENTE	517
GRÁFICA 6-18 COMPARACIÓN DE LAS VERSIONES DE LOS PIANISTAS CON MAYOR EDAD.....	518
GRÁFICA 6-19 COMPARACIÓN ENTRE LAS DOS INTEGRALES MÁS LENTAS	520
GRÁFICA 6-20 COMPARACIÓN ENTRE EL TIEMPO DE TORRA, LA VERSIÓN MÁS LENTA POR PIEZA Y LA MEDIANA	521
GRÁFICA 6-21 DURACIÓN TEMPORAL DE LAS GRABACIONES DE PEÑA, HATTO Y TORRA	525
GRÁFICA 6-22 DURACIÓN TEMPORAL DE LAS GRABACIONES DE LARROCHA (V3) Y HATTO	525
GRÁFICA 6-23 LA GRABACIÓN DE HATTO EN RELACIÓN CON LAS DURACIONES: MEDIANA, MÍNIMA Y MÁXIMA	526
GRÁFICA 6-24 PARÁMETROS PRINCIPALES DE LA DURACIÓN TOTAL DE IBERIA	529
GRÁFICA 6-25 MODAS DE LA DURACIÓN TOTAL DE IBERIA Y MEDIANA GENERAL	530
GRÁFICA 6-26 HISTOGRAMA DE LA DURACIÓN TOTAL CORRESPONDIENTE AL GRUPO DE PIANISTAS	532
GRÁFICA 6-27 CONOCIMIENTO INICIAL DE LA INTEGRAL DE IBERIA	533
GRÁFICA 6-28 LAS VARIABLES EN LA DURACIÓN TOTAL DE IBERIA.....	533
GRÁFICA 7-1 DISPERSIÓN DE LAS PIEZAS EN RELACIÓN CON LA MARCA ALBENZIANA.....	553
GRÁFICA 7-2 LA MARCA ALBENZIANA JUNTO AL VALOR CENTRAL MÁS PORCENTAJE DE CV	554
GRÁFICA 7-3 HISTOGRAMAS DE LAS DOCE PIEZAS DE LA COLECCIÓN	559
GRÁFICA 7-4 ‘EVOCACIÓN’, SÁNCHEZ CONTRA PEÑA	565
GRÁFICA 7-5 ‘EVOCACIÓN’, LARROCHA (VERSIÓN 1) CONTRA LARROCHA (VERSIÓN 3).....	565
GRÁFICA 7-6 MEDIANA DE LOS COMPASES 1-20 DE ‘EVOCACIÓN’, GRUPO REPRESENTATIVO	566
GRÁFICA 7-7 VERSIONES CON EL MAYOR Y MENOR COEFICIENTE DE VARIACIÓN EN ‘EL PUERTO’	567
GRÁFICA 7-8 MEDIANA DE LOS COMPASES 1-14 DE ‘EL PUERTO’, GRUPO REPRESENTATIVO	568
GRÁFICA 7-9 ‘CORPUS CHRISTI’, VARIACIÓN ABSOLUTA A PARTIR DE LA VELOCIDAD INICIAL	572
GRÁFICA 7-10 ‘CORPUS CHRISTI EN SEVILLA’, CHAUZU CONTRA SYOMIN	573
GRÁFICA 7-11 MEDIANA DE LOS COMPASES 8-24 DE ‘CORPUS CHRISTI EN SEVILLA’, GRUPO REPRESENTATIVO	574
GRÁFICA 7-12 ‘CORPUS CHRISTI EN SEVILLA’, VERSIÓN DE CLAUDIO ARRAU	574
GRÁFICA 7-13 ‘RONDEÑA’, VERSIÓN DE BERNARD JOB.....	577
GRÁFICA 7-14 ‘RONDEÑA’, VERSIÓN DE RENA KYRIAKOU.....	578
GRÁFICA 7-15 ‘RONDEÑA’, VERSIÓN DE ESTEBAN SÁNCHEZ	579
GRÁFICA 7-16 MEDIANA DE LOS COMPASES 1-17 DE ‘RONDEÑA’, GRUPO REPRESENTATIVO	579
GRÁFICA 7-17 ‘ALMERÍA’, DISPERSIÓN DEL GRUPO DE VERSIONES DE LA MARCA ALBENZIANA... ..	580
GRÁFICA 7-18 ‘ALMERÍA’, TRES VERSIONES REPRESENTATIVAS	581
GRÁFICA 7-19 ‘ALMERÍA’, HUIDOBRO CONTRA REQUEJO	582
GRÁFICA 7-20 ‘ALMERÍA’, MEDIANA DE LOS COMPASES 1-13	583
GRÁFICA 7-21 ‘TRIANA’, LARROCHA (VERSIÓN 1) CONTRA SÁNCHEZ.....	584
GRÁFICA 7-22 ‘TRIANA’, MEDIANA DE LOS COMPASES 1-16, VERSIONES REPRESENTATIVAS	584
GRÁFICA 7-23 ‘EL ALBAICÍN’, MEDIANA DE LOS COMPASES 1-17, VERSIONES REPRESENTATIVAS	586
GRÁFICA 7-24 ‘EL ALBAICÍN’, CONTORNOS METRONÓMICOS, HELFFER CONTRA JONES	588
GRÁFICA 7-25 ‘EL POLO’, HUIDOBRO CONTRA SÁNCHEZ	590
GRÁFICA 7-26 ‘EL POLO’, MEDIANA DE LOS COMPASES 1-24, VERSIONES REPRESENTATIVAS	590
GRÁFICA 7-27 ‘LAVAPIÉS’, VERSIONES REPRESENTATIVAS DE CADA CATEGORÍA	592
GRÁFICA 7-28 ‘LAVAPIÉS’, COMPARACIÓN BLOCK CONTRA SÁNCHEZ.....	593
GRÁFICA 7-29 ‘LAVAPIÉS’, COMPARACIÓN QUEROL CONTRA LARROCHA (VERSIÓN 1).....	593
GRÁFICA 7-30 ‘LAVAPIÉS’, COMPARACIÓN REQUEJO CONTRA LARROCHA (VERSIÓN 1)	594

GRÁFICA 7-31 'LAVAPIÉS', COMPARACIÓN MONTIEL CONTRA QUEROL.....	594
GRÁFICA 7-32 'LAVAPIÉS, FUKUMA CONTRA PIZARRO.....	595
GRÁFICA 7-33 'LAVAPIÉS', MEDIANA DE LOS COMPASES 2-14, VERSIONES REPRESENTATIVAS	595
GRÁFICA 7-34 'MÁLAGA', MEDIANA DE LOS COMPASES 1-20, VERSIONES REPRESENTATIVAS	597
GRÁFICA 7-35 'JEREZ', COMPARACIÓN ENTRE LARROCHA (v1), UNWIN Y SÁNCHEZ	600
GRÁFICA 7-36 'JEREZ', COMPARACIÓN ENTRE BILLAUT, TORRES-PARDO Y JOB	601
GRÁFICA 7-37 'JEREZ', COMPARACIÓN ENTRE BASELGA, LARROCHA (v1) Y QUEROL	602
GRÁFICA 7-38 'JEREZ', COMPARACIÓN ENTRE TORRES-PARDO, PINZOLAS Y CHRISTIAN	602
GRÁFICA 7-39 'JEREZ', MEDIANA DE LOS COMPASES 2-10, VERSIONES REPRESENTATIVAS.....	603
GRÁFICA 7-40 'ERITAÑA', COMPARACIÓN ENTRE MURARO, PINZOLAS Y SYOMIN	606
GRÁFICA 7-41 'ERITAÑA', COMPARACIÓN ENTRE QUEROL, CICCOLINI Y BASELGA	606
GRÁFICA 7-42 'ERITAÑA', COMPARACIÓN ENTRE SÁNCHEZ, HEISSER (v2) Y DÍAZ-JEREZ	607
GRÁFICA 7-43 'ERITAÑA', VERSIONES CUYA MEDIANA CONCUERDA CON LA INDICACIÓN ALBENZIANA.....	607
GRÁFICA 7-44 MEDIANA DE LOS COMPASES 1-9 DE 'ERITAÑA'	608
GRÁFICA 7-45 'EL PUERTO', CONTORNO METRONÓMICO DE LA CODA EN LA VERSIÓN DE CICCOLINI	618
GRÁFICA 7-46 'EL PUERTO', CONTORNO METRONÓMICO DE LA CODA EN LA VERSIÓN DE MONTIEL	619
GRÁFICA 7-47 'EVOCACIÓN' CONTORNO METRONÓMICO DE LA VERSIÓN DE BERNARD JOB.....	622
GRÁFICA 7-48 'EVOCACIÓN', CONTORNOS METRONÓMICOS DE LAS VERSIONES DE JOB, MURARO Y CICCOLINI.....	623
GRÁFICA 7-49 VELOCIDADES METRONÓMICAS POR COMPÁS EN LA VERSIÓN TEÓRICA DE 'EVOCACIÓN'	625
GRÁFICA 7-50 VALORES METRONÓMICOS DEL INICIO DE LA SECUENCIA MIDI DE 'EL PUERTO' (CS. 1-17).....	627
GRÁFICA 7-51 VALORES METRONÓMICOS DEL INICIO DEL ROLLO DE PIANOLA DE 'EL PUERTO' (CS. 1-17).....	632
GRÁFICA 7-52 'EL PUERTO', CONTORNOS METRONÓMICOS, MIDI CONTRA ROLLO DE PIANOLA VICTORIA	632
GRÁFICA 7-53 'CORPUS CHRISTI', VALORES METRONÓMICOS VERSIÓN MIDI (CS. 8-24)	634
GRÁFICA 7-54 'CORPUS CHRISTI', VERSIÓN MIDI CONTRA VERSIÓN DE ARRAU, (CS. 8-24).....	635
GRÁFICA 7-55 'LAVAPIÉS', CONTORNO METRONÓMICO EN LA VERSIÓN DE URIBE	642
GRÁFICA 7-56 CONTRASTE DE LA VERSIÓN DE URIBE CONTRA LAS DE HELFFER Y REQUEJO	643
GRÁFICA 7-57 'LAVAPIÉS', CONTORNOS METRONÓMICOS DE LAS VERSIONES DE URIBE Y SOLANO	643
GRÁFICA 7-58 'EVOCACIÓN', BOSQUEJO METRONÓMICO DEL INICIO DE LA VERSIÓN DE FERNÁNDEZ	645
GRÁFICA 7-59 CONTEXTUALIZACIÓN DEL C.V. DE LA VERSIÓN DE FERNÁNDEZ DENTRO DEL GRUPO	647
GRÁFICA 7-60 'EVOCACIÓN', CONTORNOS METRONÓMICOS, FERNÁNDEZ CONTRA LARROCHA	648
GRÁFICA 7-61 'EVOCACIÓN', FERNÁNDEZ, CONTORNO METRONÓMICO A NIVEL DE PULSO	648
GRÁFICA 7-62 'EVOCACIÓN, CONTORNOS METRONÓMICOS DE FERNÁNDEZ Y LARROCHA (v1), NIVEL DE PULSO	649
GRÁFICA 7-63 'EVOCACIÓN', LARROCHA (v1), CONTORNO METRONÓMICO DEL INICIO, CS. 1-8....	650
GRÁFICA 7-64 'EVOCACIÓN', FERNÁNDEZ, CONTORNO METRONÓMICO DEL INICIO, CS. 1-8.....	651

RETRATOS

RETRATO 1 QUEROL.....	768
RETRATO 2 ECHÁNIZ.....	771

RETRATO 3 KOHLER	773
RETRATO 4 TORRA.....	774
RETRATO 5 KYRIAKOU	775
RETRATO 6 FALGARONA.....	776
RETRATO 7 HELFFER	778
RETRATO 8 LARROCHA.....	779
RETRATO 9 LORIOD	782
RETRATO 10 CICCOLINI	783
RETRATO 11 SABATER.....	784
RETRATO 12 PEÑA	785
RETRATO 13 SÁNCHEZ.....	786
RETRATO 14 BLOCK.....	789
RETRATO 15 PUPPULO	791
RETRATO 16 REQUEJO	792
RETRATO 17 JONES	793
RETRATO 18 URIBE.....	794
RETRATO 19 AYBAR	797
RETRATO 20 DÍAZ-FRÉNOT.....	798
RETRATO 21 GONZÁLEZ	799
RETRATO 22 MONTIEL.....	800
RETRATO 23 SYOMIN.....	801
RETRATO 24 BAYTELMAN	802
RETRATO 25 OROZCO	803
RETRATO 26 HEISSER	806
RETRATO 27 PINZOLAS	808
RETRATO 28 HISEKI.....	809
RETRATO 29 MURARO	810
RETRATO 30 TORRES-PARDO.....	811
RETRATO 31 HAMELIN.....	812
RETRATO 32 UNWIN	813
RETRATO 33 CHAUZU	814
RETRATO 34 BILLAUT.....	815
RETRATO 35 BASELGA.....	816
RETRATO 36 HUIDOBRO	817
RETRATO 37 ISH-HURWITZ	818
RETRATO 38 PIZARRO.....	819
RETRATO 39 DÍAZ-JEREZ.....	820
RETRATO 40 PÉREZ.....	822
RETRATO 41 FERNÁNDEZ	823
RETRATO 42 KOTARO	825
RETRATO 43 CHRISTIAN	827
RETRATO 44 JOB.....	827
RETRATO 45 OKADA.....	828
RETRATO 46 UEHARA	829
RETRATO 47 REMBRANDT	830

FICHAS

FICHA 1 MIGUEL BASELGA	836
FICHA 2 POLA BAYTELMAN.....	837
FICHA 3 HERVÉ BILLAUT	838
FICHA 4 MICHEL BLOCK.....	839
FICHA 5 OLIVIER CHAUZU	840
FICHA 6 SALLY CHRISTIAN	841
FICHA 7 ALDO CICCOLINI	842
FICHA 8 VALENTINA DÍAZ-FRÉNOT.....	843
FICHA 9 GUSTAVO DÍAZ-JEREZ	844

FICHA 10 EDUARDO FERNÁNDEZ	845
FICHA 11 KOTARO FUKUMA	846
FICHA 12 GUILLERMO GONZÁLEZ.....	847
FICHA 13 MARC-ANDRÉ HAMELIN	848
FICHA 14 JEAN-FRANÇOIS HEISSER (v1).....	849
FICHA 15 JEAN-FRANÇOIS HEISSER (v2).....	850
FICHA 16 CLAUDE HELFFER.....	851
FICHA 17 HISAKO HISEKI (v1)	852
FICHA 18 HISAKO HISEKI (v2)	853
FICHA 19 ÁNGEL HUIDOBRO.....	854
FICHA 20 YORAM ISH-HURWITZ	855
FICHA 21 BERNARD JOB.....	856
FICHA 22 MARTIN JONES	857
FICHA 23 RENA KYRIAKOU.....	858
FICHA 24 ALICIA DE LARROCHA (v1)	859
FICHA 25 ALICIA DE LARROCHA (v2)	860
FICHA 26 ALICIA DE LARROCHA (v3)	861
FICHA 27 MARISA MONTIEL	862
FICHA 28 ROGER MURARO.....	863
FICHA 29 HIROMI OKADA	864
FICHA 30 RAFAEL OROZCO.....	865
FICHA 31 SERGIO PEÑA.....	866
FICHA 32 LUIS FERNANDO PÉREZ	867
FICHA 33 JOSÉ MARÍA PINZOLAS	868
FICHA 34 ARTUR PIZARRO	869
FICHA 35 LEOPOLDO QUEROL.....	870
FICHA 36 HENRIETTE REMBRANDT	871
FICHA 37 RICARDO REQUEJO	872
FICHA 38 ROSA SABATER.....	873
FICHA 39 ESTEBAN SÁNCHEZ.....	874
FICHA 40 ÁNGEL SOLANO.....	875
FICHA 41 EDUARD SYOMIN.....	876
FICHA 42 ENRIC TORRA	877
FICHA 43 ROSA TORRES-PARDO	878
FICHA 44 YUKINÉ UEHARA	879
FICHA 45 NICHOLAS UNWIN	880
FICHA 46 BLANCA URIBE.....	881

EJEMPLOS MUSICALES

EJEMPLO MUSICAL 2-1 FACSIMIL, GONZÁLEZ, LAVAPIÉS, C. 192.....	181
EJEMPLO MUSICAL 2-2 URTEXT, GONZÁLEZ, LAVAPIÉS, C. 192.....	181
EJEMPLO MUSICAL 2-3 FACSIMIL, GONZÁLEZ, LAVAPIÉS, C. 115.....	181
EJEMPLO MUSICAL 2-4 URTEXT, GONZÁLEZ, LAVAPIÉS, C. 115.....	181
EJEMPLO MUSICAL 2-5 ‘EL POLO’, EXTRACTO DE LA ED. URTEXT DE GUILLERMO GONZÁLEZ, CS. 382-391	185
EJEMPLO MUSICAL 2-6 ‘EL POLO’, EXTRACTO DE LA ED. REV. DE GUILLERMO GONZÁLEZ, CS. 382- 391	185
EJEMPLO MUSICAL 2-7 ‘EL PUERTO’, EXTRACTO DE LA EDICIÓN URTEXT HENLE, CS.86-94.....	187
EJEMPLO MUSICAL 2-8 ‘EL PUERTO’, EXTRACTO DE LA EDICIÓN DE LUIS FERNANDO PÉREZ, CS. 89- 92	188
EJEMPLO MUSICAL 2-9 ‘RONDEÑA’, COMPASES 243-246.....	202
EJEMPLO MUSICAL 6-1 ‘ALMERÍA’, COMPASES 94-104	490
EJEMPLO MUSICAL 6-2 ‘ALMERÍA’, COMPASES 174-177	490
EJEMPLO MUSICAL 6-3 ‘EVOCACIÓN’, COMPASES 113-117	502

EJEMPLO MUSICAL ¶6-4 ‘TRIANA’, COMPASES INICIALES	505
EJEMPLO MUSICAL ¶6-5 ‘EL PUERTO’, COMPASES 98-102	513
EJEMPLO MUSICAL ¶7-1 ‘EVOCACIÓN’ (COMPASES 1-5)	561
EJEMPLO MUSICAL ¶7-2 ‘EL PUERTO’, COMPASES 1-5	567
EJEMPLO MUSICAL ¶7-3 ‘CORPUS CHRISTI EN SEVILLA’, COMPASES 6-11	569
EJEMPLO MUSICAL ¶7-4 ‘RONDEÑA’, COMPASES 1-4	576
EJEMPLO MUSICAL ¶7-5 ‘ALMERÍA’, COMPASES 1-4	580
EJEMPLO MUSICAL ¶7-6 ‘TRIANA’, COMPASES 1-2	583
EJEMPLO MUSICAL ¶7-7 ‘EL ALBAICÍN’, COMPASES 1-5	585
EJEMPLO MUSICAL ¶7-8 ‘EL POLO’, COMPASES 1-6	589
EJEMPLO MUSICAL ¶7-9 ‘LAVAPIÉS’, COMPASES 1-4	591
EJEMPLO MUSICAL ¶7-10 ‘MÁLAGA’, COMPASES 1-4	596
EJEMPLO MUSICAL ¶7-11 ‘JEREZ’, COMPASES 1-3	598
EJEMPLO MUSICAL ¶7-12 ‘JEREZ’, COMPASES 53-54	598
EJEMPLO MUSICAL ¶7-13 ‘ERITAÑA’, COMPASES 1-3	604
EJEMPLO MUSICAL ¶7-14 LÍNEA MELÓDICA DEL INICIO DE ‘EVOCACIÓN’, CS. 1-8.....	649
EJEMPLO MUSICAL ¶7-15 FLUCTUACIÓN DE LA VELOCIDAD METRONÓMICA EN ‘EVOCACIÓN’ (LARROCHA V.1)	649
EJEMPLO MUSICAL ¶7-16 FLUCTUACIÓN DE LA VELOCIDAD METRONÓMICA EN ‘EVOCACIÓN’ (FERNÁNDEZ)	650

FÓRMULAS

FÓRMULA ¶6-1 CÁLCULO DE LA MEDIA GENERAL EN ‘EL POLO’	484
FÓRMULA ¶6-2 CÁLCULO DE LA MEDIANA GENERAL EN ‘ALMERÍA’	487
FÓRMULA ¶6-3 CÁLCULO DE LA DESVIACIÓN ESTÁNDAR EN ‘TRIANA’	497
FÓRMULA ¶6-4 CÁLCULO DEL COEFICIENTE DE VARIACIÓN EN ‘JEREZ’	499

VITA

Alfonso Pérez Sánchez

Nacido en Guanajuato, México

Estudios

2003-2005	Master of Music, piano performance San Francisco Conservatory of Music San Francisco, California, US
1999-2002	Licenciado en música, piano Universidad de Guanajuato Guanajuato, Gto. México
1994-1999	Profesor de piano Universidad de Guanajuato Guanajuato, Gto. México

Becas

	Doctorado
2010	Conacyt
2008-2009	Conaculta PBEE
2005-2008	MAEC-AECID
	Maestría
2003-2005	Fulbright

Comunicaciones relacionadas con esta investigación

“Diálogo cultural entre la imagen y el sonido a través de la portada de disco”, V *Jornadas de Estudiantes de Musicología y Jóvenes Musicólogos, Desafíos de la investigación musical del siglo XXI*, Mesa: Música e industria, Universidad Autónoma de Madrid, 13-16 marzo 2012.

“Recursos para el análisis del tempo musical en los registros sonoros”, IV *Jornadas de Estudiantes de Musicología y Jóvenes Musicólogos, ‘De lo universal del sonido’*, Mesa: Revisión metodológica: nuevas propuestas y estudios de caso, Universidad de Oviedo, 12-15 abril 2011.

“La influencia de la tecnología en la producción, difusión y recepción de la música grabada”, *Seminario internacional ‘Estética y pensamiento musical: diálogos entre música y ciencia’*, Universidad Autónoma de Madrid, 14-16 marzo 2011.

- “Fuentes y recursos para la investigación integral del registro sonoro”, *III Jornadas de Estudiantes de Musicología y Jóvenes Musicólogos. ‘Franqueando barreras académicas: la musicología en busca del acercamiento interdisciplinar’*, Mesa: Propuestas de metodología especializada, Universidad Complutense de Madrid, 21-23 abril 2010.
- “Dos líneas estéticas en referencia al estilo pianístico compositivo de Isaac Albéniz”, *Congreso Internacional - ‘Haydn y Albéniz: clasicismo y nacionalismo en la música española’*, Cádiz, 21-22 noviembre 2009.
- “Sonancias III de Marlos Nobre. El nacionalismo simbiótico como un recurso compositivo”, *VII Congreso de la SEdeM*, Mesa: Métodos y técnicas para el análisis musical, Cáceres, 12-15 noviembre 2008. Publicada.
- “La presencia de *Iberia* en los distintos soportes sonoros”, *IX Symposium Internacional de Música de Tecla ‘Diego Fernández’ (FIMTE 2008)*, Mesa: Recuperación y redescubrimiento de la obra de Albéniz, Garrucha (Almería), 10-12 octubre 2008. Publicada.

Participación como pianista en interpretaciones musicales

- Vytas Germanavicius: *Pacific Bell 2004* (estreno mundial). Obra incluida en el recital final de la maestría en piano. 18 mayo 2005.
- Román Revueltas: *Cuarteto* (estreno mundial); Roque Cordero: *Four Messages* (estreno en México), Witold Lutoslawsky: *Súbito* (estreno en Guanajuato); Krzysztof Penderecki: *Tres miniaturas* (estreno en Guanajuato), X Festival Internacional del Callejón del Ruido, Guanajuato, Gto., México, 2003.
- Marlos Nobre: *Sonancias III Op.49* (estreno en México); Héctor Quintanar: *Per se* (estreno en Guanajuato), IX Festival Internacional del Callejón del Ruido, Guanajuato, Gto., México, 2002.
- Edgar Barroso: *Oneida* (estreno mundial), VIII Festival Internacional del Callejón del Ruido, Guanajuato, Gto., México, 2001.